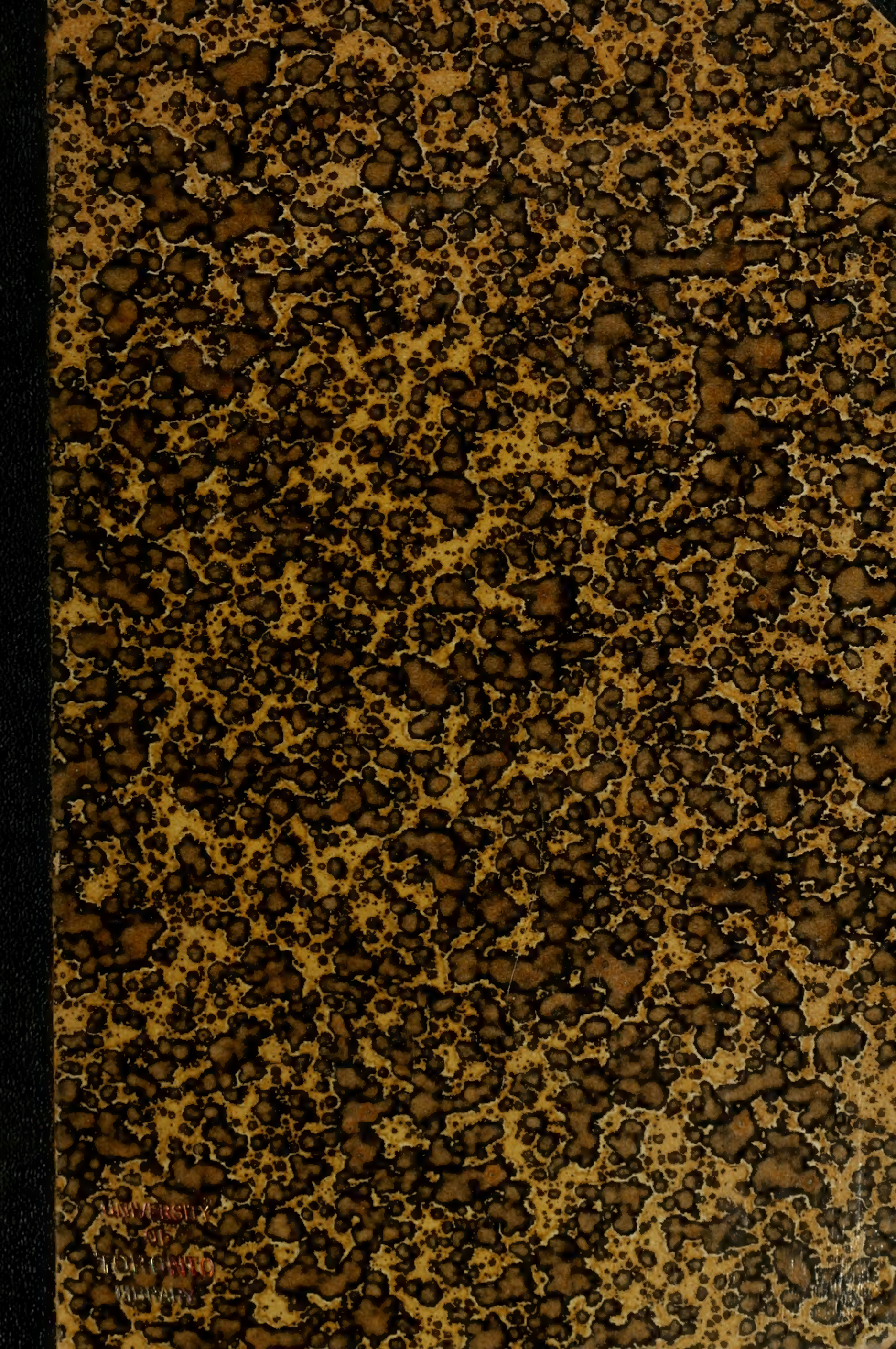

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

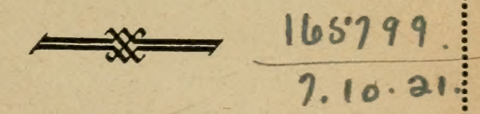
Die Dichtkunst

Eine Einführung in das Verständnis des Wesens der Poesie und ihrer Gattungen

Von

Prof. Dr. Paul Dörwald

Gymnasialdirektor in Neubrandenburg



Gütersloh 1919

Druck und Verlag von C. Bertelsmann

Vorwort.

Langjähriger Praxis entsprungen, soll diese Poetik den Schülern der obersten Klasse des Gymnasiums ein Wegweiser zum Kunstverständnis der Werke der Poesie sein. Indem das Buch die in ihren Gesichtskreis tretenden Dichtwerke, vor allem die griechischen und deutschen, ständig heranzieht, will es über die poetischen Grundbegriffe wie über die Gesetze der Dichtungsgattungen aufklären, und indem es über die Kunstformen der Poesie im Zusammenhange belehrt, will es eine Lücke ausfüllen, welche der deutsche Unterricht in Prima, der eine ganze Reihe anderer wichtiger Aufgaben hat, notgedrungen vielfach läßt.

Für die dem Buche zugrunde liegende ästhetische Auffassung geht der Verfasser in der Hauptsache auf Joh. Volkelts System der Ästhetik zurück, für die Darstellung des Stoffes der Poetik aber hat ihm Franz Kerns Lehrstoff für den deutschen Unterricht in Prima, ein Buch, welches er für seinen eigenen, jahrzehntelangen Unterricht mit Vorliebe benutzt hat, die dankenswertesten Dienste geleistet, im übrigen sind die Kunstauffassungen unserer großen Klassiker maßgebend gewesen. Denn auf dem Standpunkt steht freilich der

Verfasser, daß auch heute noch Lessing und Schiller, Herder und Goethe nicht veraltet sind, von ihnen, nicht von den Neueren können die Schüler allein Wertvolles lernen. Die Modernen sind denn auch in der Tat wenig herangezogen worden.

Das Buch hat den Charakter eines Lehrbuches anzunehmen vermieden. Es will vielmehr durch erörternde Darlegung des ästhetischen Stoffes, in der dem Wichtigeren größerer Raum gewährt wurde, das Interesse für die Poetik wecken und das Verständnis der Dichtwerke selbst vertiefen. Daß dieses Verfahren eine gewisse Ungleichmäßigkeit in der Behandlung des Stoffes zur Folge hat, verhehlt sich der Verfasser nicht, doch glaubt er sich zu ihm um so mehr berechtigt, als er ein Lehrbuch nicht zu bieten beabsichtigte.

Neubrandenburg, im Mai 1919.

P. Dörwald.

Inhalt.

I. Das Schöne, die Kunst und die Künste.

Der erst in der Neuzeit aufgekommene Name Ästhetik bedeutet die Wissenschaft von den vollkommen sinnlichen Wahrnehmungen. Ihren Inhalt bildet das Schöne, wie es die Natur in ihren Gebilden darbietet oder der Mensch schafft. Da wir für diese Gestaltung des Schönen durch Menschengeist und Menschenhand das Wort Kunst haben, so tritt in ihr dem in der Natur vorhandenen Schönen als dem Naturschönen das Kunstschöne gegenüber, und wir bezeichnen im besonderen die Künste, welche es hervorbringen, im Gegensatz zu anderer, den praktischen Bedürfnissen dienender Kunstübung als die schönen Künste. So steht die Ästhetik als die Wissenschaft des Schönen in einer Reihe mit der Ethik, der Wissenschaft von dem Guten. Wie diese den Begriff des sittlich Guten und die Gesetze der Sittlichkeit aufstellen will, so ist die Aufgabe der Ästhetik die Entwicklung des Wesens des Natur- und Kunstschönen und der Gesetze der Kunst wie der einzelnen schönen Künste. Indem sie den Wahrnehmungsgehalt der ästhetischen Gegenstände untersucht und zergliedert, findet sie den Begriff des Schönen, und aus dem Wesen der ästhetischen Befriedigung folgert sie die Normen auch für das Kunstschaffen auf dem Gebiete der schönen Künste.

2. Die ästhetischen Sinne sind das Gesicht und das Gehör, von denen das erstere vor allem in den Werken der bildenden Künste, das letztere in der Musik, jenes wie dieses beim Naturschönen (Landschaft — Gewitter)

in Betracht kommt; das Kunstschöne der Dichtung nimmt das Ohr auf, zugleich aber wird unsere Phantasie in Tätigkeit gesetzt: das gehörte (oder statt dessen gelesene) Wort ruft die ihm entsprechende Phantasieanschauung hervor. Die sinnlichen bezw. Phantasiewahrnehmungen machen in uns neben den Vorstellungen von dem im Kunstwerke Dargestellten starke Gefühle lebendig, sie bewegen und erregen unser Inneres. Diese ästhetischen Gefühle sind sowohl gegenständlicher wie persönlicher Art, ersteres als Gemütsbewegungen, die sich in den dargestellten Personen und darum auch in dem Beschauer, soweit eigene Erfahrung die Gefühlserlebnisse zuläßt, vollziehen, letzteres als Gefühl der Teilnahme mit ihnen, aber auch als vom Kunstwerk geweckte Gefühle, indem es uns erhebt oder erschüttert, uns mit Verehrung oder Erbarmen oder Furcht erfüllt, oder auch bei untermenschlichen Gegenständen gewisse Stimmungen in uns erzeugt. Immer aber sind es Gefühle der Lust, welche das ästhetische Wahrnehmen begleiten. Sie geht schon von Linien, Farben und Tönen aus und erfüllt uns in um so höherem Grade, je müheloser unser Sehen und Hören verläuft. Auch wenn der Lustempfindung Unlustgefühle beigemischt sind, muß das Ergebnis des Betrachtens Befriedigung und Genuß sein. Fragen wir nun, wodurch dieses ästhetische Wohlgefallen geweckt wird.

3. Das geschieht einmal dadurch, daß die von dem Kunstwerke hervorgerufenen Vorstellungen stark gefühlsmäßig sind, sich uns als innere Erlebnisse, als Gefühlserregungen aufdrängen, sich in ihm Schauen und Fühlen miteinander verbinden. Ebenso sind im Schönen Form

und Gehalt aufs innigste miteinander verknüpft: es kommt in ihm kein Gehalt vor, der nicht sinnlich geformt wäre, keine Form, die nicht von ästhetischem Gehalt erfüllt, nicht ausdrucksvoll wäre. Das gilt selbst von den schönen Linien und Farben; die untermenschliche Welt nimmt in der Kunst den Charakter des Symbolischen an, es wird als Menschliches von uns im Sinne der Analogie genommen. In der Dichtung ist es die reiche Anschauungswelt, welche aus ihren Worten strömt und ebenso die Gefühle wie die Gedanken anschaulich lebendig macht. Sodann ist es das menschlich Bedeutungsvolle, was uns am Kunstwerk anzieht: der Gehalt des ästhetischen Gegenstandes bringt etwas für das menschliche Leben und Schicksal, für seinen Sinn und Wert Charakteristisches zum Ausdruck. Nichtssagender Inhalt dagegen ist unästhetisch, wohl aber werden auch untermenschliche Gegenstände als für menschliche Art typisch dargestellt. Drittens wirkt das Kunstwerk nicht auf unser persönliches Begehren ein, setzt vielmehr das Wirklichkeitsgefühl herab, die ästhetische Wirklichkeit steht im Kontrast mit der gewöhnlichen und entrückt uns dem Drucke des Alltäglichen. Die ästhetischen Gefühle sind Scheingefühle, das Schöne ist ein Reich der stofflosen, reinen Formen. Endlich offenbart das Schöne in aller Mannigfaltigkeit doch die Einheit, wie sie in der anschaulichen Gliederung durch die Verhältnisse der Linien und Flächen, der Farben und Töne, der sprachlichen Laute hervortritt. Diese Regelmäßigkeit ist aber keine mathematische, sondern richtet sich nach dem jedesmaligen künstlerischen Sachverhalt. Die Einheit in

der Mannigfaltigkeit ist als organische Einheit zu verstehen, jedes ihrer Glieder muß gar nicht anders gedacht werden können.

4. Haben wir bisher, dem Sprachgebrauch folgend, den ästhetischen Gegenstand allgemein als das Schöne bezeichnet, so ist das Schöne im engeren und eigentlichen Sinne dasjenige, was sich leicht und mühelos zur Einheit fügt, und ihm steht das, was dem Bedürfnis nach organischer Einheit Schwierigkeit und Hemmungen entgegenstellt, als das Charakteristische gegenüber. Jenes weckt reinere Lust als dieses, weil es sanfte Rundung und Zusammenklang der Linien entgegen dem schroffen Aufeinanderstoßen und der Unregelmäßigkeit in der Linienführung des Charakteristischen zeigt. Die Regelmäßigkeit des Schönen äußert sich als Gleich- und Ebenmäßigkeit (Symmetrie), aus der sich in der Mitte ein ungleichmäßiges Glied heraushebt; von anderen Gliederungsverhältnissen ist der goldene Schnitt bemerkenswert. Ein zweiter Gegensatz ist der des Ästhetischen erfreuender und niederdrückender Art. Während jenes lebenbejahende Gefühle wie den Glauben an das Gute und Edle im Menschen und an das Gelingen menschlichen Strebens, Dankbarkeit gegen die Lebensmächte, Freude und Jubel weckt, entspringen dem Pessimistischen Gefühle lebenverneinender Art wie Weltverachtung, Angst vor dem Leben, Trauer, und schränken die beglückende Wirkung der Kunst stark ein. Ein weiterer Gegensatz liegt in der typischen und individualistischen Form des Ästhetischen. Gewöhnlich ist das Schöne typischer, das Charakteristische individueller Art, doch ist

eine Dichtung wie Schillers Räuber ebenso typischen Gehalts wie Botticellis Magnificat ein bis in die leisesten Regungen bestimmtes eigenartiges Seelenleben offenbart. Auch kann das Typische in der Kunst keine andere Darstellung finden als durch das Individuelle, das nur durch eine Menge kleiner, rein zufälliger Züge als solches betont werden kann, demgegenüber sich das Typische mit der Herausarbeitung einzelner bedeutungsvoller Züge begnügt. Etwas von typischem Gehalt besitzt jedes wahre Kunstwerk, ohne eine gewisse Allgemeingültigkeit, ohne allen Ewigkeitsgehalt verliert die Kunst ihren höchsten Rechtstitel. Treten das Typische und das Schöne im Ästhetischen erfreuender Art zusammen, so entsteht das Idealschöne, wie in Raffaels Madonna, Goethes Iphigenie, Schillers idealer Lyrik.

5. Wenn im ästhetischen Gehalt Sinnliches und Geistiges in Harmonie stehen, so erhalten wir das Anmutige: das Geistige durchleuchtet das Sinnliche, und das Sinnliche erfüllt seine Bestimmung in der Aufnahme des Geistigen. Die Anmut erscheint als ein Unterwert des Schönen im engeren Sinne, Goethes Frauengestalten bilden schöne Beispiele dafür, auch die Antigone des Sophokles ist eine Gestalt von hoher Anmut. Vom Erhabenen sprechen wir, wenn der Gehalt die sinnliche Form zu sprengen scheint. Erhaben ist in der Natur das endlos sich erstreckende Meer, die weite Küste, das himmelragende Gebirge, der Sternhimmel, aber auch die übermächtige Kraftentfaltung im Gewittersturm und die Meeresbrandung. Eine erhabene Gestalt ist der Grieche Sokrates (vgl. Horaz Carm. III 3 Anf.), in der Kunst ist Klopstock

der Dichter des Erhabenen, Shakespeare im König Lear, Macbeth, Richard III., Michelangelo ist der Schöpfer erhabener Werke der Plastik. Zum Erhabenen gehört auch das Tragische, insofern es den Menschen im Kampf mit übergewaltigen Mächten zeigt. Denn ihm ist vor allem eigen, daß Leid von übergewöhnlicher Stärke über den Helden hereinbricht, welches diesen entweder leiblich tötet oder doch innerlich zerrüttet, nur selten nicht seinen Untergang herbeiführt, sondern einen versöhnenden Ausgang findet. Freilich wirkt nicht das Unglück an sich, welches über den Menschen hereinbricht, tragisch, sondern nur das Leid, welches er sich selbst durch sein Tun zugezogen hat, und zwar muß dieses zum Untergange führende Tun gerade in den besten Seiten seines Wesens begründet sein. Sodann muß der tragischen Person menschliche Größe zukommen; gerade gegen dieses Große richtet sich der Ansturm des Leides: wir empfinden erschüttert den Widerspruch, welcher zwischen dem Schicksal dieses Großen und dem Lose, das es verdient hätte, klafft, und es liegt im Sinne des Lebens, daß gerade das Außerordentliche zu Leid und Untergang bestimmt ist. Wenn es zum Wesen des Tragischen gehört, daß das Leid gerade durch die mit der überragenden Größe verknüpften Mängel und Schwächen veranlaßt sein muß, so offenbart es sich am erschütterndsten in der Form der sittlichen Verschuldung des Helden. Denn in dem Schuldigwerden groß und edel angelegter Menschen kommt die pessimistische Natur des Tragischen besonders tief und grell zum Ausdruck, vgl. dazu Sophokles' Aias v. 118 bis 126 und in Schillers Wallensteins Tod IV 2 Gordons

Worte: ‚O schad' um solchen Mann! Denn keiner möchte da feste stehn, mein' ich, wo er fiel'. Um uns nicht niederzudrücken, darf dem Tragischen nicht das Moment des Erhebenden fehlen, ob es nun in dem inneren oder äußeren Verhalten der tragischen Person gegenüber ihrem Untergang oder in ihrem Schicksal selbst liegen mag.

6. Im Gegensatz zum Tragischen steht das Komische, dessen Wesen darin liegt, daß unser Lachen erregt wird, wenn das uns nichtig Erscheinende auf Größe Anspruch macht und in seiner Nichtigkeit aufgedeckt wird, weil etwa die Mittel zur Erreichung eines großen Zweckes weit hinter diesem zurückbleiben oder umgekehrt den großen in Anwendung gebrachten Mitteln die Bedeutung des Zweckes so gar nicht entspricht (parturiunt montes, nascetur ridiculus mus), weil erhobene Ansprüche mit der Leistungsfähigkeit stark kontrastieren. Diese Wirkung tritt nicht ein, wenn mit dem Umschlagen ins Nichtige Gefahr verbunden ist, oder wenn uns das Gefühl der Schadenfreude erfüllt, wir müssen ihm vielmehr durchaus objektiv und überlegen gegenüberstehen. Das Komische kann im Charakter einer Person liegen, namentlich Gutmütigkeit und Schüchternheit, Eitelkeit und Wichtigtuerei führen gern unfreiwillige Komik herbei. Auch durch witzige Rede kann das Lächerliche hervorgebracht werden, niedrig steht das Komische, das durch die äußere Erscheinung (Kleidung) bewirkt wird. Die Situationskomik ist das Ergebnis zufälligen Zusammentreffens von Personen oder Umständen und besteht in Überraschungen, Verwechselungen, Mißverständnissen. Endlich ruft auch die Intrige komische Wirkungen hervor. Während der Witz

darin besteht, daß er für gewöhnlich nicht beachtete Ähnlichkeiten blitzartig beleuchtet, und seinem Wesen nach durchaus verstandesmäßig ist, ist der Humor der Ausfluß einer Lebensauffassung, welche sich zur Schätzung der wahren Güter und Werte des Lebens durchgerungen hat und über all seine kleinen Widerwärtigkeiten und über die Torheiten, denen die Menschen Wert beilegen, verständnisvoll zu lächeln vermag. Der Humor spottet über die schwachen Stellen, welche auch der Größe anhaften, über den Firnis, mit dem die Tugend sich so oft drapiert, aber er weiß auch gemütvoll aufopfernde Liebe und sittliche Tüchtigkeit, wie sie sich oft unscheinbar vor den Augen der Welt verbirgt, ans Licht zu ziehen und sucht über das Los der Armut und die Nöte des Lebens zu trösten.

7. In der Kunst gewinnt die schöpferische Phantasie des Künstlers Gestaltung, das Seelische sinnliche Darstellung. Wenn wir von Phantasie überall da reden, wo unser Vorstellen trotz des Fehlens der sinnlichen Wahrnehmung dennoch deren eigentümlichen Inhalt aufweist, so entwickelt sich das künstlerische Schaffen auf dem Boden der sich aus Erinnerungsbildern und umgeformten Vorstellungen zusammensetzenden Phantasietätigkeit. Ihr ist eine starke Anschaulichkeit, ein Hinanreichen an sinnliche Wahrnehmbarkeit eigen, der Künstler formt das Vorstellungsmaterial zu neuen Vorstellungen von stark anschaulichem Gepräge um. Und zwar ist die Phantasie des Künstlers nicht nachbildender Art, sondern selbständig schöpferisch. Ja sie stellt oft genug eine Welt dar, welche in der Wirklichkeit gar nicht vorhanden ist, vorhanden sein

kann (Böcklins Bilder, die Märchen). Die Erfahrungsgrundlage des künstlerischen Schaffens aber bilden außer dem sinnlich Wahrzunehmenden und der Bekanntschaft mit fremden Erlebnissen das eigene innere Erleben, gerade die größten Kunstschöpfungen sind dem eigenen Ich und seiner Entwicklung entsprungen. Die von seiner Phantasie geschaffenen Gestalten kann der Künstler ganz objektiv aus sich herausstellen, er kann aber auch seine Subjektivität im Kunstwerk deutlich hervortreten lassen. Neben dieser schöpferischen Phantasie bedarf er eines starken und tiefen Gefühlslebens sowie der eindringenden, klar ordnenden Verstandeskraft und endlich der sicheren Beherrschung seines Stoffes. Aus seinem Genius bricht mit zwingender Gewalt die Idee des Kunstwerkes hervor, dessen Ausführung freilich nur dem angestrengten Fleiße möglich ist, von dem es in seiner Vollendung wieder keine Spur verraten darf. Große Kunstwerke selbst lassen sich nicht genießen ohne eingehendes Studium und oft wiederholtes Betrachten. Insofern sie dauernden Wert behalten, nennt man sie klassische Werke, die uns um so mehr fesseln, je länger wir uns mit ihnen beschäftigen.

8. Die Kunst führt uns gleich der Wissenschaft, der Sittlichkeit und der Religion in eine ideale Welt. Wie die Wissenschaft in der Erkenntnis des Wahren, die Sittlichkeit im Dienste des Guten, die Religion im Leben im Heiligen den tiefsten Bedürfnissen des menschlichen Herzens Genüge tun, so ist die Pflege des Schönen in der Kunst eine der Betätigungen des Menschengeistes, welche seinem innersten Verlangen entspricht. Die Harmonie von Sinnlichem und Geistigem, von Stoff und Form,

welche in ihm in Erscheinung tritt, die Scheinwelt, in die wir durch die Kunst geführt werden, beschäftigt gleichermaßen unsere gesamten Geisteskräfte, Anschauung, Phantasietätigkeit, Fühlen, Wollen und Intelligenz, und dient in einzigartiger Weise der Erhöhung unseres Lebensgefühls, wir fühlen uns aus der Welt des Irdischen zu Gott emporgehoben. Denn eine Ausstrahlung göttlicher Liebe ist das Schöne nicht minder als das Wahre und Gute. Und es steht auch zu diesen in enger Beziehung. ‚Nur durch das Morgentor des Schönen drangst du in der Erkenntnis Land' und ‚Was wir als Schönheit hier empfunden, wird einst als Wahrheit uns entgegengehn' (Schiller, Die Künstler) — so ist das Schöne eine Vorstufe des Wahren zu nennen, indem sich uns, was sich in der Wissenschaft dem begrifflichen Denken erschließt, im Schönen anschaulich offenbart, andrerseits enthebt es uns der Welt des Alltages, verklärt die Welt der Wirklichkeit und bringt uns selber Gott nahe. Treten wir in das Reich der Kunst ein, so fühlen wir uns dem Höchsten verwandt und spüren ein Ahnen des Göttlichen in unserem Herzen.

9. Diese Wirkung vermag freilich nur die rechte, die reine Kunst hervorzubringen. Diejenige Richtung der Kunst, welche in möglichster Naturtreue und der genauen Wiedergabe der Wirklichkeit ihre Aufgabe erblickt, übt freilich keine erhebende Wirkung auf uns aus. Der Naturalismus artet nur zu leicht in ideenlose Plattheit aus und neigt zur Bevorzugung der Nachtseiten des Lebens und gar des Häßlichen und des Schmutzes. Auch einseitige Pflege der Form ohne würdigen Inhalt erreicht

die erhebende Wirkung der Kunst nicht und läuft nur zu oft in ein rein technisches Können aus. Nur die ideale Kunstauffassung, welche die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit verschmäht, sie vielmehr zum Ideal erhebt, indem sie ihren typischen Gehalt aufdeckt, kann auf uns diese läuternde und befreiende Wirkung üben.

10. Die alten Griechen unterschieden sechs schöne Künste und teilten sie in solche, welche Gebilde des Raumes sind und ein Nebeneinander in der Ruhe darstellen, und solche, welche Gebilde der Zeit sind und das Nacheinander in der Bewegung darstellen. Da wird der Architektur als der Kunst, welche die harmonische und symmetrische Verbindung von schönen Linien, Flächen und Körpern zeigt, die Musik gegenübergestellt als die schön geordnete Folge von Tönen in ihrem Nacheinander, der Plastik als der Darstellung schöner Körper im Raum die Orchestik als deren Erscheinung in der Bewegung, der Malerei als der Kunst, welche durch ein Nebeneinander in flächenartiger Darstellung den Schein des Wirklichen hervorruft, die Poesie als die Kunst, welche das Nacheinander von Handlungen, Gefühlen, Gedanken darstellt. Von diesen Künsten rechnen wir die Tanzkunst nicht mehr als schöne Kunst, und wir pflegen die Gliederung entweder nach den Mitteln, welche die einzelnen Künste verwenden, oder nach ihrem Inhalt vorzunehmen. In der ersteren Hinsicht unterscheiden wir diejenigen, welche ihre Mittel aus dem Reiche der Natur entnehmen als Farben, Steine, Töne, und diejenige, deren Mittel von Menschen geschaffen sind; da steht der Malerei, der Plastik, der Architektur und der Musik allein die Poesie gegenüber.

Bezüglich des dargestellten Inhalts sind sie entweder nachahmende *(τέχναι μιμήσεως)* oder Stimmungskünste; Kunst der Nachahmung sind die Malerei und Plastik sowie die Poesie, Stimmungskünste sind die Architektur, welche die Kräfte der Natur wie Schwere und Starrheit zur Anschauung bringt, und die Musik, welche die Gefühle der menschlichen Seele darstellt.

11. Von den schönen Künsten offenbart die Architektur in ihren Formen die Einheit in der Mannigfaltigkeit, wie Goethe sie nach Dichtung und Wahrheit Buch IX an der Fassade des Straßburger Münsters suchte und fand. Stein bringt die elementaren Kräfte der Schwere und Starrheit wirksamer zum Ausdruck als Holz. Im antiken Tempelbau, der die organische Bedeutung aller einzelnen Bauteile besonders lehrreich zeigt, erscheinen sie ausgeglichen, im gotischen Kirchenbau sehen wir die Schwere von der Starrheit spielend überwunden. In Griechenland fast nur dem Kultus dienend, ist die Architektur als schöne Kunst später ebensowohl für Profanbauten verwendet worden. Die Plastik (Skulptur) hat zu ihrem eigentlichen Gegenstande den menschlichen Körper und stellt ihn typisch dar, Tiergestalten sind für sie nur Nebenobjekte, selten werden sie allein gebildet. Sie verwendet besonders den Marmor und den Erzguß und schafft vollrunde Körper, halbrunde (Reliefs) dienen wesentlich nur dekorativen Zwecken. Die Malerei zieht die ganze Welt des sinnlich Darstellbaren in ihren Bereich und sucht durch Zeichnung, Farben, Perspektive und Lichtführung auf Flächenraum Gebilde der Wirklichkeit vorzutäuschen. Man spricht von Architekturmalerei, Landschaftsmalerei, Tiermalerei,

Stilleben, Genremalerei, Historienmalerei, Porträtmalerei. Während sich die Plastik im allgemeinen auf die Bildung schöner Körper beschränkt, ist das Gebiet der Malerei ein ungleich weiteres, es stellt zugleich das Charakteristische der Körper und Vorgänge dar und verschmäht auch das Häßliche nicht, wie die niederländische Malerei. Die Musik bringt durch das schöne Nebeneinander (Harmonie) und Nacheinander (Melodie) von Tönen die menschliche Gefühlswelt zum Ausdruck. Die umfassendste der Künste ist die Poesie, insofern sie nicht bloß die Welt der äußeren Geschehnisse, sondern auch das gesamte Innenleben des Menschen zum Gegenstande hat.

II. Die Dichtkunst. +



Die Dichtkunst hat von den Griechen den Namen Poesie erhalten, die Lehre von ihr ist die Poetik *(ποιητική* erg. *τέχνη)*. Sinnvoll hat dieses Volk das Dichten als ein Hervorbringen, Schaffen, die Dichtung als Kunstschöpfung bezeichnet. Die Römer hatten dafür nur das einheimische Wort carmina, das ursprünglich in bestimmtem Text und unveränderlich gebundenem Wortlaut gesprochene oder gesangsmäßig vorgetragene Sprüche bedeutete, während im Deutschen jetzt nur das unschöne Wort Dichtung, aus lat. dictare (zum Nachschreiben vorsagen), zur Verfügung steht. Im Mittelalter hatte man für Dichten die Ausdrücke singen und sagen, von denen jener auf die gesungene, dieser auf die rezitierte Dichtung geht. Die Frage nach dem Ursprunge und dem eigentlichen Wesen der Dichtung ist schwer zu beantworten, da ihre Anfänge sich in das Dunkel der Vorzeit verlieren. Nur so viel läßt sich vermuten, daß sie wohl ursprünglich in Verbindung mit dem Gesange einen Stimmungsreflex bei starker Erhöhung des Gefühlslebens darstellt und ihre Bedeutung darin zu suchen ist, daß sie eine vom Drucke einer Empfindung befreiende Kraft besitzt. Was Goethe den Dichter Tasso sagen läßt: ‚Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide' gilt allgemein von der Poesie; das ganz von einer Empfindung der Freude, Sehnsucht oder Klage volle Herz schafft sich in dem rhythmisch gehobenen Ausdrucke dieser

Empfindung Erleichterung, Befriedigung. Ihre ältesten Erzeugnisse lassen auf das von mehreren gesungene, spruchförmige Lied als ihre früheste Form schließen, der Gesang erscheint mit musikalischer Begleitung, auch dem Tanze verbunden. Ein weiter Weg der Entwicklung von dieser primitiven Gestalt der Poesie ist es bis zu der von unserem Schiller gegebenen Definition ihres Begriffes, der kein anderer sei, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben, bis zu der Verklärung des ganzen menschlichen Daseins durch diese edelste der Künste.

2. Von den Kulturvölkern des Altertums haben die Hebräer, wie das Alte Testament zeigt, eine große Blüte der geistlichen Liederdichtung in wahrhaft poetischer, weil noch stark sinnlicher Sprache besessen, und auch von ihrer weltlichen Poesie haben wir noch mancherlei Reste, ja in dem Hohenliede ein vollständiges Dichtwerk, das merkwürdig genug in den Kanon der religiösen Schriften aufgenommen worden ist. Die Schöpfer der Dichtkunst des abendländischen Kulturkreises aber sind dasjenige Volk geworden, das auf dem Gebiete der meisten anderen schönen Künste für die Welt vorbildlich geworden ist, die alten Griechen. Vermöge ihres außerordentlichen Schönheitssinnes haben sie in fast allen Zweigen der Poesie, wenn nicht auch das Vollendetste geschaffen, so doch die Kunstformen der Folgezeit gegeben, ja man kann sagen, daß sie die Dichtkunst der Menschheit geschenkt haben. Von Rom gilt das im eigentlichen Sinne, seine uns erhaltenen Dichtungen sind samt und sonders Nachbildungen griechischer Kunstübung. Die Germanenwelt

besaß eine durchaus eigentümliche, die Form dem dichterischen Stoffe unterordnende Poesie. Wenn auch die älteste Dichtung bis auf geringe Reste verloren gegangen ist, so ist doch schon im Mittelalter deutsche Poesie im Epos wie in der Lyrik zu hoher Blüte gelangt, bei den Engländern auch im Anfange des 17. Jahrhunderts die Dramatik. Während eine volksmäßige deutsche Dichtung dann weiter selbständig geblieben ist, ist nach dem Verfall der deutschen Kunstdichtung mit der Renaissance der Antike bei uns eine Verbindung deutscher und griechischer Kunstformen eingetreten, welche unser Volk im 18. Jahrhundert zu unvergleichlichen Kunstschöpfungen befähigt hat. Die großen Klassiker dieser Zeit sind der Höhepunkt der deutschen Dichtkunst geblieben, aber überaus reichlich ist der dichterische Quell in unserem Vaterlande weitergeflossen und hat im 19. Jahrhundert noch eine reiche poetische Literatur hervorgebracht.

3. Das rechte Verständnis der Dichtkunst ist uns erst durch die großen Männer der zweiten Blüteperiode der deutschen Literatur erschlossen worden. Hatte die Gelehrtendichtung des 17. Jahrhunderts noch ganz allgemein das Dichten als eine kunstmäßig zu erlernende Fertigkeit, eine nach bestimmten Kunstgesetzen zu übende Beschäftigung des Geistes angesehen, so dämmerte die Erkenntnis des wahren Wesens der Dichtkunst doch allmählich auf. Gottsched und die Leipziger meinten noch, daß verstandesmäßige Klarheit, Schärfe der Beobachtung und gründliche Menschenkenntnis die Haupteigenschaften des Dichters sein müßten und Schönheit des Ausdrucks sowie die untermischten weisen Lehren und Sittensprüche

die Dichtung ausmachten, und die Schweizer Bodmer und Breitinger mußten erst in langwierigem literarischen Streite der Dichtung das Recht der Phantasie erkämpfen und das Wunderbare an der Poesie nachweisen. Dann trat Lessing hervor und lehrte im Anschluß an die Dichtungen Homers und die Schrift des Aristoteles über die Poetik das Wesen der Dichtkunst namentlich in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst, aber auch die Gesetze der dramatischen Kunst recht erkennen. Im Laokoon wies er nach, daß Poesie und Malerei, wenn auch nah verwandte, so doch wesentlich verschiedene Künste seien, das Gebiet dieser sei der Raum, das jener die Zeit; die Poesie müsse daher auf Beschreibung eines Ganzen durch Zuzählung seiner Teile ganz verzichten, nur durch Umwandlung des Nebeneinander in ein Nacheinander und durch die verschiedenen Mittel der Einwirkung auf die Phantasie des Hörers oder Lesers vermöge sie zu malen. Hat so Lessing das Verdienst, über das Verhältnis der Künste zueinander ein für allemal Klarheit geschaffen zu haben, so hat doch das Wesen der Poesie selbst uns erst sein jüngerer Zeitgenosse Herder erschlossen.

4. Lessing hatte immer wieder auf die Alten als die rechten Vorbilder für die Dichtkunst verwiesen, aber schon er hatte die Dichtergröße Shakespeares erkannt. Doch worin seine Dichterkraft liegt, hat uns erst Herder gelehrt. Indem er die Dichtkunst nicht als ein Privaterbteil einiger feiner, gebildeter Männer gelten lassen wollte, sondern sie für eine Welt- und Völkergabe erklärte, wies er das echte Gold der Poesie in den dichterischen Erzeugnissen aller Völker und Zeiten nach. Wie

sie nur aus ihrer Sprache, ihren Anschauungen, ihrer Religion, ihren klimatischen Verhältnissen heraus gedichtet sind, so ist alle wahre Poesie Naturkraft, ihr ist Wahrheit und Tiefe des Gefühls, dazu Stärke der Phantasie und darum Sinnlichkeit der Sprache eigen. Und die ganz große Dichtung, wie die eines Shakespeare, ist mächtig ausströmende Leidenschaft und Empfindung. So hat denn Herders größter Schüler, Goethe, uns alle wahre Poesie als Gelegenheitsdichtung verstehen gelehrt. Nicht in dem üblen Sinne, den eine frühere Zeit mit dem Worte verband, wenn die Dichter zu besonderen Gelegenheiten ihre Gedichte verfaßten, sondern so, daß eine Dichtung, um wahrhaft eine solche zu sein, aus einer bestimmten Gelegenheit heraus entstanden sein muß, d. h. auf Grund einer, sei es äußeren, sei es bloß inneren Lebenserfahrung, eines starken Erlebnisses, welches das Gefühl so heftig in Bewegung setzt, daß es nach Gestaltung mit Hilfe der Phantasie und des Wortes unwiderstehlich verlangt. Im Götz läßt er es Franz aussprechen: ‚So fühl' ich denn, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz'.

5. Wenn Herder zeigte, wie die Sprache der Naturvölker noch eine ganz andere sinnliche Kraft besitze als die der Kulturnationen, wie ihre bloße Sprache schon Poesie sei, so erschloß er uns damit auch den Unterschied der Volksdichtung und der Kunstdichtung. In der Volkspoesie gewinnt starke Empfindung und Leidenschaft, der eine noch ungeschwächte Kraft der Phantasie und eine lebensvolle Sprache zu Gebote steht, wie von selbst ihren Ausdruck im Liede. Von ihr unterscheidet Herder die auf

Grund von Reflexion und nach Regeln entstehende Kunstdichtung, die ihm freilich nur dann für wahre Dichtung gilt, wenn sie im Feuer einer glücklichen Stunde von der Seele empfangen und gestaltet worden ist. Hier also bewußte Befolgung der Kunstgesetze, in der Volkspoesie dagegen der Geist der Natur. Wir verstehen heutzutage in der Regel unter Volksdichtung solche Poesie, welche aus der Vorzeit, dem Jugendalter der Völker stammt, in dem es an literarischer Überlieferung noch fehlte und dessen Dichtung noch ihr gesamtes geistiges Besitztum darstellte. Hier verschwindet die Persönlichkeit des einzelnen Sängers im allgemeinen Volkscharakter, und der Stoff der Dichtung, im Gesamtleben des Volkes begründet, läßt ihrem freien Walten wenig Spielraum. Kann es sich in dieser Poesie nur um verhältnismäßig einfache Sagen und Lieder handeln, so bezeichnet man als Volkspoesie doch auch größere Dichtungen, deren Verfasser der Nachwelt unbekannt geblieben ist und deren Stoff und Anschauungen im Volke wurzeln und die von Rhapsoden vorgetragen wurden. Endlich rechnet man der Volkspoesie auch wohl solche Gedichte zu, welche im Tone des Volksliedes, des Volkssanges gehalten sind.

6. Der **Stoff** der Poesie ist ein so verschiedenartiger, wie das Menschenleben mannigfach ist. Alles, was die Anteilnahme des Gemütes zu wecken vermag und was wir nachzuerleben imstande sind, kann im Liede widerklingen: Freude und Leid, Menschenschicksale und Völkerleben, bewundernswerte Taten und bescheidenes Stilleben, Alltägliches und Außerordentliches. Um zum Kunstwerke zu werden, muß dem Stoff die **Kunstform**

gegeben werden. Auch der Formen der Dichtung gibt es gar viele, für manche Stoffe bestimmte, doch kann als Gesetz nur der Satz ausgesprochen werden, daß bei im übrigen völliger Freiheit die Form dem besonderen Stoffe entsprechen, aus ihm hervorgehen und die Stimmung, welche er wecken will, steigern muß. Diese Kunstform besteht nicht nur in dem Rhythmus und der Dichtersprache, dem Versbau und der Komposition ihrer Anlage und Gliederung, sondern auch in der angemessenen Verwendung aller der Kunstmittel, welche für die einzelnen Gattungen der Poesie zur Verfügung stehen. Die Form ist es, welche die Dichtung erst zum Kunstwerke macht: Formlosigkeit oder mangelhafte Formvollendung rauben ihr den künstlerischen Wert. Die Kunstform dient nicht nur dem ästhetischen Einfühlen in die das Dichtwerk beherrschende Empfindung, sie verleiht auch in erster Linie ihm diejenige Anschaulichkeit, welche den Gebilden der Kunst eigen sein muß. Das Ohr ist es, für welches die Klänge der vorgetragenen Dichtung bestimmt sind; denn nicht für das lautlose Lesen ist die Poesie da, sondern das Mittel, dessen sie sich bedient, die menschliche Rede, wendet sich eben an das Ohr. Diejenige Dichtungsart, welche vorzugsweise Stimmung erzeugt und darum der Musik am meisten verwandt ist, ist auf den Wohlklang des Rhythmus und der Sprache besonders angewiesen, aber in jeder Art Poesie ist er für die Erweckung ästhetischen Wohlgefallens von Bedeutung. Und doch spielen die schönen Töne in der Dichtung eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle. Denn mittels des Ohres wendet sie sich

an die Phantasie, und diese in ein angenehmes Spiel zu versetzen ist Aufgabe der Dichtung.

7. Wie alle Kunst zunächst auf das Anschauungsvermögen wirkt, so muß die Dichtkunst, der es versagt ist das Auge zu erfreuen, mittels des Ohres, an das sie sich wendet, die Einbildungskraft beschäftigen. Daher muß ihre Sprache so sinnlich und anschaulich sein, daß sie der Phantasie deutliche Bilder schafft, die möglichst scharf und klar umrissen sind. Der Dichter muß es verstehen, die von seiner eigenen schöpferischen Phantasie gestalteten Bilder so in Worte zu kleiden, daß wir sie in unserer aufnehmenden Phantasie nachzuschaffen vermögen; je treuer, um so größer ist des Dichters Kunst. Die Dichtersprache muß aber auch Stimmungswert besitzen; der Kunstwert einer Dichtung hängt von dem Maße ab, in welchem sie uns die Einfühlung in ihre Empfindungswelt ermöglicht. Aber nicht bloß die Phantasie und das Gefühl will die Poesie erregen, sie will alle Kräfte unserer Seele in harmonische Tätigkeit versetzen. Sie nimmt auch die Denkkraft in Anspruch: viele Dichtwerke verlangen von uns zur Aufnahme auch eine intellektuelle Anspannung, freilich darf das Verstandesmäßige nie dermaßen hervortreten, daß es überwiegt. Wichtiger aber ist, daß die Dichtung auch geistig bereichernd auf uns wirkt, indem sie uns über wertvolle Beziehungen des Menschen zur Welt Aufschluß gibt. Das ist der geistige Gehalt, den das Dichtwerk besitzen muß, die Idee, welche in ihm Gestaltung gewonnen hat, indem der Dichter uns die Weise seiner Weltbetrachtung in der Form des Kunstwerkes erschließt. Je eigenartiger dies geschieht,

um so mehr vermag es uns zu fesseln. So sind beim Dichtwerk Form und Inhalt, Sprache und Gehalt aufs engste miteinander verknüpft, eins ist ohne das andere nicht denkbar.

8. Welches die rechte Dichtkunst ist, lassen wir uns von unserem Schiller sagen. Nach ihm darf der Dichter die Wirklichkeit so, wie sie ist, nicht mit photographischer Treue wiedergeben wollen, wenn er ein wahrer Jünger der Kunst ist, denn ‚siegt Natur, so muß die Kunst entweichen'. Ist doch schon die Kunstform der Poesie mit ihrem Verse, ihrem Dialoge und Monologe etwas der gewöhnlichen Wirklichkeit Widerstreitendes, uns in eine ideale Welt Führendes. Der Dichter nimmt mit dem Stoffe der Wirklichkeit vielmehr eine Idealisierung vor, indem er einerseits ‚das zusammengefaltete Leben lustig und glänzend ausbreitet', anderseits wird, ‚was die Natur auf ihrem großen Gange in weiten Fernen auseinanderzieht, auf dem Schauplatz, im Gesange der Ordnung leichtgefaßtes Glied'. So ist das Leben der Poesie nicht das der gemeinen Wirklichkeit, sondern das einer höheren Wahrheit. Damit der Dichter aber nicht zum Phantasten werde, muß die Dichtung ebensowohl reell, d. h. der Wirklichkeit nicht widerstreitend, als ideell, d. h. bloß gedacht, und ideal, d. h. auf die Idee, welche es darstellen soll, bezogen sein. Der Wallenstein des Dramas darf dem geschichtlichen in keiner der ihm geliehenen Charakterzüge widersprechen, er ist aber insofern von diesem verschieden, als der Dichter alles Zufällige der geschichtlichen Wirklichkeit in seinem Bilde ausgeschieden und nur die dieser geschichtlichen Persönlichkeit wesentlich eigentümlichen Züge

im Kunstwerke entfaltet hat, er ist also wahrer als der geschichtliche, dessen Ideal er darstellt. Ideal sind die Gestalten der Dichtung aber auch um ihres typischen Gehaltes willen. Der Hektor der Ilias ist der Typus aller für die Vaterstadt und den heimischen Herd kraftvoll kämpfenden Helden, freilich als in besondere Verhältnisse gestellt, mit einer Zahl individueller Züge ausgestattet. Ebenso bricht sich die Idee des Heldenkampfes fürs Vaterland in einer unendlichen Reihe anderer individuell behandelter Heldengestalten von reichem, typischen Gehalt. Diese ihre Idealität leiht den Gestalten aller wahrhaft klassischen Dichtungen ihren unvergänglichen Wert.

9. Die idealistische Auffassung der Dichtkunst hat nicht zum Gegensatz den Realismus. Einem gesunden Realismus, der auf scharfer Beobachtung der Wirklichkeit beruht und sie in der Dichtung wiedergibt, ist auch unser Schiller keineswegs abhold gewesen; ein Drama wie Kabale und Liebe beweist schlagend, in welch vollkommener Weise sein Dichter ein Realist war. Aber ein Realismus, der auf eine Idee im Dichtwerk verzichtet, ist unkünstlerisch, weil nicht befreiend, sondern nur niederdrückend wirkend; in seiner völligen Ausartung bezeichnen wir ihn als Naturalismus. Während dem Realismus die Wiedergabe der realen Wirklichkeit keineswegs Selbstzweck ist, sondern im Dienste einer lebensvollen Darstellung und einer künstlerischen Idee steht, stellt der in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts zur Herrschaft gelangte Naturalismus die unverarbeitete Wiedergabe der Wirklichkeit in peinlich genauester Naturwahrheit bis ins kleinste unter grundsätzlicher Beseitigung aller hergebrachten

Kunstauffassungen und Kunstformen dar. Unter dem Einflusse des Franzosen Zola sucht er das Wirkliche im Häßlichen und Gemeinen, im Großstadtschmutz und in entarteter Sinnlichkeit und Fäulnis. Sein Lieblingsthema ist der soziale Jammer und die Demokratisierung und Sozialisierung von Staat und Gesellschaft. Diese krankhafte Neigung zu Übertreibungen und Verzerrungen, dazu das Fragmentarische und Formlose seiner Erzeugnisse machen den Naturalismus geradezu zur Verneinung wahrer Kunst, er vermag nur niederzudrücken und mit dem Gefühle des Ekels zu erfüllen, aber nicht zu erheben; fehlt ihm doch auch jede Befähigung zu einer großzügigen Gesamtauffassung des Daseins.

10. Bedeutet dieser Gegensatz des Idealismus und des Naturalismus einen auf verschiedener Stellungnahme zu dem Stoff der Wirklichkeit beruhenden wesentlichen Stilunterschied in der Poesie, so ergibt sich eine andere bedeutsame Stilverschiedenheit aus dem Gegensatze des Vorherrschens des Plastischen oder Musikalischen in der Dichtung, der Unterschied des Klassischen und Romantischen. Diese Namen sind aufgekommen, als den großen Klassikern unserer Literatur die Romantik gegenübertrat, und bedeuten zunächst eine Dichtweise, welche dem Vorbilde der antiken Klassiker als maßgebend folgt, und eine Dichtweise, welche den Stoff und seine Behandlungsweise mit Vorliebe von den modernen romanischen Völkern entlehnt. Wir verstehen jetzt unter dem Klassischen das auf Strenge der Form und plastische Schärfe der Phantasiebilder Haltende, unter dem Romantischen das sie Verschmähende, vorzugsweise zum Gemüt

Sprechende und Stimmung Auslösende. Der Klarheit und Bestimmtheit der klassischen Dichtweise steht das Dämmerlicht, das Ahnungsvolle der romantischen gegenüber, dem allgemein Menschlichen der ersteren das nur für bestimmte Zeiten, vor allem das ritterliche Mittelalter Geltende der Romantik. Ihr haftet leicht Verschwommenheit, dem Klassischen zu große Kühle an. Wenn diese Gegenüberstellung auch für manche Dichtungen in ganzer Schärfe zutrifft, so läßt sich im allgemeinen doch nur sagen, daß sie durch den Grad der Stärke gerechtfertigt wird, in welchem diese Merkmale im einzelnen in einem Dichtwerke überwiegen.

11. Wichtiger und tiefer in das Verständnis der Dichtung eindringend ist der Unterschied, welchen Schiller in seiner Schrift über naive und sentimentalische Dichtung zwischen grundverschiedenen Dichtweisen macht. Indem er feststellt, daß die Dichter ihrem Berufe nach die Hüter der höchsten Güter der Menschheit und Bewahrer der Natur sind, sie darum zu ihrer Einfalt, Wahrhaftigkeit und Notwendigkeit ein übermächtiger moralischer Trieb immer wieder hinzieht, folgert er, daß sie da, wo sie Zeitverhältnissen mit noch natürlichen Zuständen angehören, selbst Natur sein werden, dagegen wo sie schon den zerstörenden Einfluß willkürlicher und künstlicher Lebensformen an sich erfahren haben, in der Unnatur der Kulturwelt leben, als Zeugen und Rächer der Natur auftreten, die Natur im Menschenleben suchen werden. Die ersteren nennt Schiller naiv, die letzteren sentimentalisch. Der sentimentalische Dichter reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen. Indem er sie auf

seine Idee bezieht, hat er es immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen zu tun, nämlich mit der Wirklichkeit als Grenze und seiner Idee als dem Unendlichen. Je nachdem nun die Darstellung des Wirklichen oder des Ideals überwiegt, entsteht die satirische oder die elegische Dicht- oder richtiger Empfindungsweise. Jene will die Unnatur im Menschenleben geißeln, diese der Wirklichkeit gegenüber Zuneigung zur Natur erwecken, und zwar entweder die Trauer um ihren Verlust und um die Unerreichbarkeit des Ideals in uns hervorzurufen oder Freude an der Natur gegenüber der Kultur und am Ideal. So ist nach Schiller jede Dichtung entweder naiv, der Ausdruck natürlichen Fühlens und Denkens, oder sentimentalisch, die Wirklichkeit auf ihr Verhalten zur Natur beziehend.

12. Der Dichter wird wie jeder Künstler geboren. Welche Eigenschaften er vor allem besitzen muß, lassen wir uns von Goethe in seinem Gedicht Hans Sachsens poetische Sendung sagen. Vorerst den inneren Beruf, die innere Nötigung zum Dichten: ‚er fühlt, daß eine kleine Welt in seinem Gehirne brütend hält, daß die fängt an zu wirken und zu leben, daß er sie gerne möcht' von sich geben'. Sodann die Gabe der scharfen Welt- und Menschenbeobachtung: ‚das Auge treu und klug' besagt aber zugleich den sicheren Blick, das zutreffende Urteil über die Bedeutung dessen, was den Stoff der Wirklichkeit ausmacht, und wenn Goethe weiter fordert: ‚er wär' auch liebevoll genug, zu schauen manches klar und rein und wieder alles zu machen sein', so verlangt er vom Dichter auch die liebevolle Hingabe an diesen Stoff und

die Anteilnahme des Gemütes an ihm, so daß er in seiner phantasievollen Welt lebt und aufgeht, der Natur die eigene Seele leiht. Und endlich die Gestaltungskraft, die Macht über die Sprache: ‚hätt' auch eine Zunge, die sich ergoß und leicht und fein in Worte floß'. Daß zu dem dichterischen Schaffen schöpferische Phantasie und echtes, tiefes Gefühl und Begeisterung nötig ist, hat der Dichter mit dem Künstler gemein, auch daß er es versteht, sein Gefühl in Anschauung zu verwandeln und seine Empfindung in eigenwüchsiger Weise auszusprechen. Ebenso muß dem Dichter die Fähigkeit der Komposition des Stoffes eigen sein, will er ein Kunstwerk schaffen. Hinter dem Dichter muß eine Persönlichkeit stehen, die der Welt wirklich etwas zu sagen hat, die den reichen inneren Gehalt auch dem Kunstwerke einzuflößen vermag. Dazu muß er im Besitz einer geschlossenen Welt- und Lebensauffassung sein, eine geistige und sittliche Persönlichkeit von Kraft und Tiefe bedeuten. Gewandtheit der sprachlichen Darstellung mag wohl über den Mangel hieran hinwegtäuschen, aber dauernd fesseln kann ein Dichter nur, wenn er als Mensch höheren Wert besitzt.

13. Wo diesen Bedingungen genügt wird, reden wir wohl von künstlerischem Talente, wo sie in so starkem Maße erfüllt sind, daß der Dichter nicht in fremder Nachahmung, sondern aus eigner schöpferischer Kraft Großes hervorbringt, er sich nicht in sonst betretenen Bahnen bewegt, sondern der Mit- und Nachwelt neue Wege zeigt, ‚dem Urteil höhere Gesetze gibt', da sprechen wir von einem Genie. Während das Talent bewußt nach den Kunstgesetzen schafft, ist die schöpferische Tätigkeit des

Genies in der Hauptsache eine unbewußte. Der ‚Sänger‘ sagt Schiller im ‚Grafen von Habsburg‘, ‚steht in des höheren Herren Macht, er gehorcht der gebietenden Stunde‘; ‚der mächtigste von allen Herrschern ist der Augenblick‘. Ist aber die Offenbarung erfolgt, steht die überwältigende Idee des Dichtwerks vor seiner Seele, dann fordert die Ausführung die Anspannung aller Kraft, mühevolle, den Stoff der Idee unterwerfende Arbeit (vgl. hierzu S. 17). Der Dichter ist eine gottgeweihte Persönlichkeit, er ist ‚des Gottes voll‘, ‚den hohen Göttern eigen‘, er ist der Seher (vates bei Horaz), ‚er hat alles gesehn, was auf Erden geschieht und was uns die Zukunft versiegelt‘.

14. So hat denn die Dichtkunst eine weit höhere Aufgabe, als uns durch bunten Schein zu ergötzen. Wenn Horaz in der Ars poëtica sagt Aut prodesse volunt aut delectare poëtae und damit eine belehrende und eine erfreuende Poesie unterscheidet, so werden wir richtiger sagen, daß sie beides vereinigen will. Sie will zunächst freilich wie alle Kunst uns durch ein Spiel der Phantasie der Wirklichkeit entrücken und durch allseitige Betätigung der Kräfte des Gemütes und des Geistes uns erfreuen. Sie will uns aber auch in eine andere, eine höhere Welt führen. Wie sie göttlichen Ursprungs ist, ‚der Fremdling aus der andern Welt‘, so führt sie auch zu Gott wieder empor, indem sie ‚Schönes bildet, streut sie Keime des Göttlichen aus‘. Der Dichter ‚schmücket zum Tempel das irdische Haus‘, ‚er drückt ein Bild des unendlichen All in des Augenblicks flüchtig verrauschenden Schall‘. So ist die Wirkung der Dichtkunst auf das Menschenherz eine wunderbare, geheimnisvolle, sie gleicht

dem ‚Quell aus verborgenen Tiefen‘, dem ‚Regenstrom aus Felsenriffen‘. ‚Wo des Gesanges Ruf erschallt, rafft der Mensch sich auf zur Geisterwürde und tritt in höhere Gewalt.‘ Die Poesie befreit und erhebt und hat für die Menschheit im ganzen den Beruf, sie für ihre höchsten Aufgaben zu erziehen, und der Dichter ist zugleich der Prophet, in seinen Dichtungen wissen wir große und bedeutungsvolle Wahrheiten beschlossen, ja wir dürfen das Wahre, das sie uns künden, zugleich im Sinne des sittlich Guten verstehen. Ihr Ewigkeitsgehalt ist es, durch den die Poesie zu belehren und sittlich zu erheben, den Willen auf das Gute zu lenken vermag.

III. Die Kunstform der Dichtung. +

1. Rhythmus und Vers.

Daß der wesentliche Unterschied der Dichtung von der Prosa die rhythmisch bewegte, taktmäßig gegliederte Sprache ist, erweisen schon die ältesten Denkmäler dichterischer Rede. Werfen wir vorerst einen Blick auf die orientalische Poesie, so kann für uns die rhythmische Gliederung des hebräischen Urtextes, sein Vers- und Strophenbau nicht in Betracht kommen, wohl aber zeigt auch die deutsche Übersetzung der Psalmen und anderen poetischen Bestandteile des Alten Testaments, daß sich mit dieser sprachlichen Eurhythmie ein Gedankenrhythmus verband. Er besteht in dem sog. parallelismus membrorum, indem der Gedankeninhalt eines Verses in zwei parallelen Gliedern erscheint, die denselben entweder in verschiedener Form zweimal aussprechen (z. B. Ps. 2, 4 ‚Der da im Himmel wohnet, lachet, der Herr spottet ihrer') oder zugleich in der Form des Gegensatzes (z. B. Ps. 20, 9 ‚Sie sind gestürzt und gefallen, wir aber sind aufgestanden und stehen fest') oder auch synthetisch, indem der Gedanke durch Weiterführung, Begründung, Folgerung, auch Vergleich ergänzt wird (z. B. Ps. 3, 6 ‚Ich legte mich nieder und entschlummerte. Erwacht bin ich, denn der Herr stützet mich', Ps. 42, 4 ‚Der Hindin gleich, die nach Wasserbächen lechzt, so lechzt meine Seele nach dir, Gott'). Diese Art poetischer Sprache begegnet uns sonst nicht, nur im altsächsischen Heliand wird man des öfteren an sie er-

innert. Der alte indogermanische Vers ist noch am deutlichsten im versus Saturnius der Italer, benannt nach den Ernteliedern; er stellt eine Langzeile von vier Haupthebungen, d. h. Silben mit starker Betonung: Dabunt málum Metélli Naévio poétae, während die Zahl der in der Senkung stehenden Silben wechseln, ja die Senkungen ganz fehlen können, dar. Dieselbe, durch die regelmäßig wiederkehrenden zwei Haupthebungen, neben denen zwei Nebenhebungen stehen, in Halbzeilen rhythmisch gegliederte Langzeile finden wir auch in den ältesten uns überkommenen poetischen Erzeugnissen des Althochdeutschen:

Phól ende Wódan vúorun zi hólza
Hádubrant gimáhalta Híldebrantes súnu.

2. Diese Form ist der deutschen Dichtung so lange geblieben, bis durch den Einfluß der Antike neue rhythmische Formen in sie eindrangen. Vom Griechischen aus, das nur eine musikalische, auf der Tonhöhe, keine expiratorische, auf der Tonstärke beruhende Betonung kannte, war im Lateinischen an die Stelle der alten akzentuierenden Poesie die quantitierende getreten, welche die Silben nicht mehr gemäß ihrer Bedeutung für den Sinn der Rede zu Hebungen im Verse macht, sondern sie lediglich nach ihrer Form und Quantität als Hebungen und Senkungen verwendet, nämlich Silben mit langen Vokalen (sog. natürliche Länge) oder zwei auf den Vokal folgenden Konsonanten (sog. Positionslänge) für lang, alle anderen für kurz ansieht. So drangen auch in die lateinische Dichtung Versfüße von völlig gleicher Quantität, dem Wesen des Taktes entsprechend, aus der griechischen ein, und neue Versgebilde traten an die Stelle des alten Saturniers,

im Epos seit Ennius der daktylische Hexameter. Hatte die deutsche Lyrik des Mittelalters wegen der Begleitung des gesungenen Liedes durch das Saiteninstrument schon den regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung der Silben gefordert, so erhob die Renaissancepoesie durch die Reformschrift von Martin Opitz (Büchlein von der deutschen Poeterei 1624) ihn nach antikem Vorbilde überhaupt zum rhythmischen Prinzip, und die antiken Versfüße wurden jetzt die Formenelemente des deutschen Verses, der freilich akzentuierend blieb. In der neueren deutschen Verskunst ist seit Klopstock wieder der Wechsel von rhythmischen Haupt- und Nebenakzenten üblich geworden, indem schwächer betonte Stammsilben, Ableitungs- und Endsilben rhythmischen Nebenton tragen:

Heraùs in eúre Schàtten, rège Wípfel
Des álten heìl'gen, díchtbelaùbten Haínes
Wie ìn der Göttin stìlles Heíligtùm
Tret' ìch noch jétzt mit schaúderndèm Gefühl.

Seit Klopstock sind auch die freien Rhythmen verwendet worden: die Verse bestehen zumeist aus nur einem rhythmischen Hauptakzent und sich angliedernden nebentonigen und unbetonten Silben.

3. Die ältere deutsche Dichtung (Hildebrandslied, Heliand) hatte noch ein besonderes Mittel, um die Hebungen kenntlich zu machen, den Stabreim (Alliteration), indem die beiden Halbzeilen dadurch zu einem rhythmischen Ganzen, einer Langzeile wurden, daß in ihr die stärkstbetonten zwei oder drei Wörter, die eigentlichen Träger des Inhalts, mit gleichen Lauten begannen, die

als Buchstaben den Namen Stäbe führten, und zwar entweder mit denselben Konsonanten oder mit (verschiedenen) Vokalen. In der Regel hat die erste Halbzeile zwei Stäbe, die zweite nur einen:

helidos ubar hringâ,　　dô sie tô deru hiltiu ritun,

aber auch wie

hêlanderô best　　hêlages gêstes.

Dieser Stabreim wurde unter dem Einfluß des lateinischen Kirchengesanges durch den auch in die romanische Poesie eingedrungenen Endreim im 10. Jahrhundert verdrängt. Künstlich ist der Stabreim von Jordan in seinen Nibelungen und von R. Wagner erneuert worden, übrigens ist er noch jetzt in vielen sprichwörtlichen Wendungen erhalten wie Glück und Glas, Wind und Wetter, Kind und Kegel, Mann und Maus, Haus und Hof. Der Endreim besteht in der Bindung mehrerer Verse durch den Gleichklang der letzten Tonsilbe bei Verschiedenheit ihres konsonantischen Anlautes. Er ist, der antiken Poesie als Kunstmittel völlig unbekannt, neben dem Rhythmus der deutschen Dichtung eigen geblieben, wenn man von der rein rhythmischen Dichtweise eines Klopstock, der den Reim grundsätzlich verschmäht, und auch von anderen Erzeugnissen der Odenpoesie absieht sowie von den meisten epischen und den dramatischen Dichtwerken.

4. Auch auf den Rhythmus haben viele deutsche Dichtungen ganz verzichtet und sind in prosaischer Dichtersprache verfaßt. Als nach dem Ende der Blüte der Dichtung des Mittelalters mit der Sprache auch die Metrik und der deutsche Vers entarteten, fing man an, die Stoffe der deutschen Heldensage und Kunstdichtung in

Prosa darzustellen, es entstanden die ersten Prosadichtungen, Romane genannt, ein Name, unter dem die epische Dichtung in Prosa dann weiter gepflegt wurde. In die dramatische Dichtung drang die Prosasprache im 18. Jahrhundert ein, Lessings Dramen bis auf den Nathan und die Sturm- und Drangdramen Goethes und Schillers weisen den Vers als Kunstmittel zurück, jene, weil nur der undeutsche Alexandriner damals zur Verfügung stand, diese in der bewußten Absicht, durch die Sprache des täglichen Lebens Natur und Wahrheit zu erreichen, wie denn der Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts sogar die platte und gemeine Sprache der niedersten Volkskreise nicht verschmäht hat, während unsere großen Klassiker doch wenigstens nur die gehobene Sprache als des Kunstwerks würdig gelten ließen. Namentlich dem Goetheschen Egmont merkt man es an, wie ganz von selbst die Dichtersprache rhythmische Bewegung erhält, ganze Partien dieses Dramas ließen sich ohne starke Abänderung des Textes rhythmisch und metrisch gliedern, und auch Schiller ist bald zu der Erkenntnis gekommen, daß ‚man alles, was sich über das Gemeine erheben müsse, in Versen, wenigstens anfänglich, konzipieren sollte, denn das Platte kommt nirgends so ans Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird'.

5. Betrachten wir die aus den rhythmischen Elementen hervorgezogenen Kunstformen der verschiedenen Dichtungsgattungen, so kennt die epische Poesie der Griechen nur eine Versform, den auch in der Orakelsprache begegnenden daktylischen Hexameter, in welchem die großen Epen ebensowohl wie kleinere Dich-

tungen verfaßt sind. Bei der großen Mannigfaltigkeit des Baues, welche dieser Vers ermöglicht durch die Vertretung der Daktylen durch Spondeen (außer im 5. Fuß, der den daktylischen Charakter des Verses rein erhalten muß und nur aus besonderen Gründen den Vers spondeisch ausgehen lassen darf) sowie durch die Verwendung der verschiedenen Cäsuren, kann eine Eintönigkeit nicht aufkommen, ja der Vers vermag sich der stofflichen Darstellung in hohem Maße anzuschmiegen. Berühmt gewordene malende Verse der Ilias sind:

λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἆλτο δ' ὀϊστός,

der das Erklingen des Bogens, und

δούπησεν δὲ πεσών, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ,

der den dumpfen Fall des Helden und das Rasseln der Waffen zu malen scheint, ebenso in der Odyssee:

αὐτὰρ ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

der das schnelle Herabrollen des Steines im Rhythmus wiedergibt. Diese meisterhafte Verwendung, die der daktylische Hexameter in den homerischen Dichtungen gefunden hat, haben die Römer, deren Sprache für ihn nicht gleichermaßen geeignet war, nur vereinzelt erreicht. Eingeführt in die römische Literatur hat ihn Ennius in seinen Annalen, der mit ihm den altnationalen Saturnier (s. S. 39) verdrängte. Da er Sprache und Vers für die quantitierende Poesie erst zu gestalten hatte, sind seine Verse noch holprig:

Unus homo nobis cunctando restituit rem,
Noenum rumores ponebat ante salutem,
Ergo postque magisque viri nunc gloria claret.

Virtuos dagegen handhabt den Hexameter Ovid in seinen Verwandlungsgeschichten, schwerflüssiger ist er bei Vergil in der Äneis und den Georgika, erst recht sieht man dem Bau dieses Verses bei Horaz, der ihn für seine reflektierende Poesie verwendet, die Mühe an, welche er dem Römer macht.

6. In die deutsche Poesie ist der Hexameter, nachdem von Opitz der Rhythmus des quantitierenden Verses auf den akzentuierenden übertragen worden war und Gottsched in seiner Kritischen Dichtkunst seine Einführung empfohlen hatte, um die Mitte des 18. Jahrhunderts eingedrungen. Klopstock hat ihn als epischen Vers in seinem Lebenswerk, dem Messias, verwendet, der große Sprachmeister zwingt ihn mit bewundernswürdiger Kunst in den Dienst der deutschen Dichtung. Chr. v. Kleist gab ihm im ‚Frühling' noch eine Vorschlagssilbe. J. H. Voß hat ihm in seiner Homerübersetzung freilich nicht die ionische Leichtigkeit zu verleihen gewußt, aber trotz mancher ungefüger und holpriger Verse hat er doch die Kunstform der homerischen Epen im allgemeinen treffend wiederzugeben verstanden. Meister des daktylischen Hexameters ist unser Goethe in Hermann und Dorothea, dem Reineke Fuchs und der Achilleis. Schiller hat ihn mit gleicher Kunstfertigkeit in lyrischen Gedichten gehandhabt, in seiner Äneisübersetzung dagegen hat er zu der aus dem Italienischen (Torquato Tassos Befreites Jerusalem) stammenden Stanzenform (Ottave) gegriffen, welche die antiken fünffüßigen Jamben zu einer Strophe von acht Versen, die abwechselnd oder paarweise reimen, verbindet. Vor ihm hatte schon Wieland in seinem Oberon von dieser

Strophenform Gebrauch gemacht, und oft begegnet sie in mancherlei Umbildung bei späteren deutschen epischen Dichtern. Herder folgte romanischen Vorbildern, indem er den trochäischen Vierfüßler für seinen Cid wählte. Von italienischen Reimstrophenformen, die bei uns Nachahmung gefunden haben, sei noch die Terzine genannt, eine dreizeilige Strophe aus jambischen Fünffüßlern, von denen die erste Zeile mit der dritten reimt, die eingeschlossene zweite aber den Reim für die erste und dritte Zeile der folgenden Strophe abgibt; A. von Chamisso hat diese Terzine in der poetischen Erzählung Salas y Gomez angewendet. Das von Dante in seiner Göttlichen Komödie verwendete Sonett ist in der deutschen Literatur nur für die Lyrik in Gebrauch gekommen und von uns dort zu besprechen.

7. Unsere alte deutsche Poesie kennt als epische Dichtform einmal die Strophe der Volksepen. Die Nibelungenstrophe besteht aus vier männlich reimenden, durch eine meist weiblich schließende Cäsur in zwei Halbverse zerfallenden Langzeilen (aa bb), von denen die drei ersten 4 und 3 Hebungen, davon je 2 Haupthebungen, die vierte aber 4 und 4 enthalten. Ist der Reim der zweiten Hälfte der Langzeilen ausnahmsweise weiblich, so ist auch Vierhebigkeit gestattet, und auch sonst finden sich kleine Abweichungen, z. B.:

In dìsen hóhen érèn troùmte Kríemhíldè,
wìe si züge einen válkèn stàrc schóene und wíldè,
den ir zwène áren erkrúmmèn, daz si dàz múoste séhen,
ir enkúnde in dìrre wérldè leíder nímmèr geschéhen.

In der neueren Poesie hat der Nibelungenstrophe besonders L. Uhland wieder neues Leben verliehen, so in

seinem Eberhardzyklus. In der Gudrunstrophe ist die zweite Hälfte der vierten Langzeile zu sechs Hebungen angewachsen und mit der vierhebigen zweiten Hälfte der dritten durch weiblichen Reim verbunden. Die Kunstepen des Mittelalters zeigen sämtlich die aus der ursprünglichen Langzeile (s. S. 39) entstandenen sog. kurzen Reimpaare. Sie sind die eigentliche deutsche Versform, die freilich mit dem Absterben der mittelalterlichen Dichtung entartete, aber sich bis ins 17. Jahrhundert erhalten hat. Diese Reimpaare werden aus zwei vierhebigen Versen bei männlichem oder weiblichem Reim gebildet, bezüglich des Auftaktes und der Senkungen herrscht die gleiche Freiheit wie in der ganzen älteren Dichtung, die regelmäßige Abwechselung von Hebung und Senkung ist durchaus nicht häufig. Als Beispiel diene der Anfang von Hartmanns von Aue Armem Heinrich:

Ein rítter sò geléret wàs,
dàz er àn den búochen lás,
swàz er dàr an geschríben vánt,
dèr was Hártmàn genánt,
díenstmàn was er von Oúwè.

Hans Sachs verwendet neben dem vierhebigen auch dreihebige Verse, von einer Silbenzählung aber ist bei ihm noch nicht die Rede, sie beginnt erst im Zeitalter M. Opitzens; auch ist die natürliche Betonung der Wörter von ihm festgehalten. Man muß nur beim Lesen seiner Gedichte dessen eingedenk sein, daß der alte deutsche Vers den Wegfall sowie die Mehrsilbigkeit der Senkung kennt. Im 17. Jahrhundert durch M. Opitz der Verachtung preisgegeben, wurden die kurzen Reimpaare als Knüttel-

verſe gebrandmarkt. Schiller hat ſie im Prolog zum Wallenſtein für die Sprache des Lagers, Goethe gar in ſeinem gewaltigſten Drama, dem Fauſt, verwendet.

8. Durch Opitz' Reform wurde der Alexandriner der deutſche heroiſche Vers. Beſtehend aus ſechs Jamben, alſo mit regelmäßigem Wechſel von Hebung und Senkung und mit männlich ſchließender Cäſur, werden je zwei Verſe durch den Endreim verbunden. Dieſer Vers iſt aus der franzöſiſchen und holländiſchen Poeſie übernommen worden und wirkt überaus unlebendig und einförmig:

Des ſchwéren Krieges Láſt, den Déutſchland jétzt empfíndet,
Und daß Gott nicht umſonſt ſo heftig angezündet
Den Eifer ſeiner Macht, und wo in ſolcher Pein
Troſt herzuholen iſt, ſoll mein Getichte ſein.

Seine über ein Jahrhundert lang unbeſtrittene Herrſchaft wurde durch unſere großen Klaſſiker gebrochen. Für kleinere epiſche Gedichte ſind neben mancherlei jambiſchen, trochäiſchen und daktyliſchen Verſen auch gemiſchte Versfüße üblich geworden, indem zu den zweiſilbigen dreiſilbige Füße treten. So in Schillers Grafen von Habsburg:

Zu Aachen in ſeiner Kaiſerpracht
Im altertümlichen Saale
Saß König Rudolfs heilige Macht
Beim feſtlichen Krönungsmahle.

Oder in Chamiſſos Abdallah:

Abdallah liegt behaglich am Quell der Wüſte und ruht,
Es weiden um ihn die Kamele die achtzig, ſein ganzes Gut.

9. Der Versformen der griechiſchen Kunſtlyrik gibt es ſehr viele und höchſt kunſtvoll gebildete. Durch

Verbindung der mannigfachen Versfüße zu den verschiedensten Versgebilden, unter denen das logaödische, die Verknüpfung des trochäischen und daktylischen Rhythmengeschlechts zu einer Reihe, besonders beliebt ist, und Vereinigung der so gebauten Verse zu Strophen besitzt die griechische Lyrik eine Unzahl von Strophenformen; die Freiheit der Gestaltung der lyrischen Strophe kann man aus Pindars Siegesliedern und den Chorgesängen des griechischen Dramas ersehen, unter denen die Klagelieder mit ihren Dochmien, welche die Hebungen aufeinanderstoßen lassen, besonders zu nennen sind. Bei den Römern hat neben Catull vor allem Horaz die griechische lyrische Strophe heimisch gemacht, in die er den nationalen Inhalt zu kleiden gewußt hat. Seine Oden, welche durch den Humanismus für unsere Poesie vorbildlich wurden, haben diese Versmaße auch in ihr eingebürgert, namentlich die alkäische, sapphische und asklepiadeischen Strophenformen wurden beliebt. Klopstock hat sie mit großer Meisterschaft gehandhabt, freilich auch selbständig neue Formen geschaffen und nicht selten von freien Rhythmen ohne feste Gliederung Gebrauch gemacht, worin ihm Goethe gefolgt ist; von den Romantikern hat namentlich Platen in den antiken Odenformen gedichtet. Sind diese Strophenformen im ganzen mehr dem feierlichen Liede vorbehalten geblieben, wenngleich Horaz auch oft genug unbedeutenden Inhalt aller Art in sie kleidet, so hat die anakreontische Poesie mit Vorliebe von dem katalektischen jambischen Dimeter Gebrauch gemacht. Eingeführt worden ist der jambische Vers in die Lyrik durch Archilochus von Paros und ist für Spott-

gedichte gebräuchlich geblieben, Horaz hat ihm in den Epoden mehrfach verschiedene Gestalt gegeben. Wichtiger für die Gedankenlyrik ist der daktylische Hexameter geworden in Verbindung mit dem daktylischen Pentameter, das Distichon, das Versmaß der Elegie. Von Tyrtäus und Solon an ist es für die reflektierende Lyrik wie für das Epigramm herrschend geblieben, in ihm haben die römischen Elegiker, Ovid, Tibull und andere Dichter der augusteischen Zeit, gedichtet, in der deutschen Literatur hat Schiller eine Reihe seiner vollendetsten Gedichte in diesem Versmaße verfaßt, und Goethe hat es mit nicht geringerer Meisterschaft verwendet.

10. Außer den der griechischen Lyrik entlehnten Kunstformen hat die neuere deutsche Dichtung mit besonderer Vorliebe italienische Strophenformen benutzt. Vor allen ist das Sonett zu nennen. Es ist eine aus vierzehn Zeilen bestehende Strophe: zwei Vierzeiler bilden den Anfang, zwei Dreizeiler den Abschluß derart, daß jene umarmend (abba : abba), diese kreuzweise (cdc : cdc oder cde : edc oder cde : dec o. ä.) durch den Reim verbunden sind. Meist werden fünffüßige Jamben im Sonett verwendet. Neben vielfachen anderen romanischen Strophengebilden (Terzine, Ritornell) seien auch die orientalischen Strophen erwähnt, das persische Ghasel, besonders von Rückert und Platen gewählt: das erste Verspaar und der zweite Vers jedes folgenden Paares sind durch Reime verbunden, sowie das Makamen der Araber, ein buntes Reimspiel, oft von Rückert nachgebildet.

11. Auch die Fülle der altdeutschen Strophenformen ist in der neueren deutschen Lyrik wieder lebendig geworden. Die außerordentliche Mannigfaltigkeit des Baues der Minnelieder des Mittelalters war dadurch ins Ungemessene gesteigert, daß der dichtende Sänger, wollte er nicht als toenediep gelten, seinem Liede eine neue Weise erfinden mußte. Auch die Lyrik löste die Langzeile in Reimpaare auf und schloß gern mit einem Dreireim. Die kurzen Reimpaare hat z. B. Luther in seinem Liede ‚Vom Himmel hoch, da komm ich her'. Häufig wird auch dem letzten Reimpaar der Strophe eine sog. Waise vorgesetzt. An die Stelle der Reimpaare tritt öfters der gekreuzte Reim ab ab, z. B. im Kirchenliede ‚Christus, der ist mein Leben'. Im Hildebrandston, der Zerlegung der Nibelungenstrophe in acht Verse mit gekreuzten Reimen, erscheint außerdem die Reimform a b a b c d d c. Neben der zweiteiligen Strophe steht die dreiteilige, ja sie verdrängt im Gebrauche die erstere so ziemlich. Die Strophe (diu liet) zerfällt dann in zwei gleichartige Stollen und den Abgesang, dem eine neue Melodie entspricht; Aufgesang und Abgesang unterscheiden sich auch durch verschiedenen Reim und verschiedene Reimstellung. Die Zahl der Hebungen dieser Zeilen beträgt mindestens zwei und höchstens acht, die Gestaltung der Strophen ist überaus mannigfaltig. Als Beispiel einer lyrischen Strophe diene von Walther von der Vogelweide Deutschlands Preis:

Ir sult sprechen willekomen:
der iu maere bringet, daz bin ich.
Allez daz ir habt vernomen,
daz ist gar ein wint: nu vrâget mich.

Ich wil aber miete:
wirt mîn lôn iht guot,
ich sag iu vil lîhte daz iu sanfte tuot,
seht waz man mir êren biete.

Im Meistergesang artete die Buntheit des Strophenbaues geradezu aus zu handwerksmäßig betriebener Künstelei; er erscheint oft ganz abenteuerlich. In der Tabulatur hieß jeder einzelne Meistersang ein Bar, das mehrere Gesätze oder Stücke enthielt. Vom Liede unterschied man im Mittelalter den Spruch, der nicht zum gesanglichen Vortrage bestimmt und einstrophig war.

12. So ist die Kunstform der modernen deutschen Lyrik, wie sie sich entweder der altdeutschen anschließt oder aus der griechisch-römischen, romanischen, auch orientalischen Kunstlyrik geschöpft wird, eine ganz außerordentlich mannigfaltige. Der Bau der Verse nach der Zahl der Hebungen, der Verbindung der Verse durch den Endreim und die Vereinigung der Verse zur Strophe lassen den buntesten Wechsel an Formen des Liedes zu. Dazu kommt der Verzicht auf den Reim, ja auf die Regelmäßigkeit des Rhythmus, wie beides besonders in dem feierlichen Liede, dem Hymnus, seinen Platz hat.

13. Die poetische Form der Sprache des Dramas der Griechen ist die des akatalektischen jambischen Trimeters, die Epeisodien der Tragödie kennen im allgemeinen keinen anderen Vers. Durch die an den ungleichen Stellen mögliche Vertretung des Jambus durch den Spondeus und dessen erneute Auflösung in einen

Daktylus (mit Betonung der ersten Kürze) ist die Gefahr seiner Monotonie behoben, und er erscheint ebenso für das Pathos des Dramas wie für den der Gefühlserregung entbehrenden Dialog wohl geeignet. An bewegteren Stellen der Tragödie begegnet auch der trochäische Tetrameter, der noch in des Äschylus Persern häufig ist. Eine Eigentümlichkeit des griechischen Dramas ist die Stichomythie, die Zuerteilung von je einem, auch einem halben oder zwei Versen an die beiden im Zwiegespräch begriffenen Personen; sie tritt da ein, wo das Gespräch einen erregteren Charakter annimmt. Die Chorpartien haben den lyrischen Strophenbau. Außerdem wird für die Parodos, die Exodos und die Ankündigung des Auftretens von Personen der anapästische Dimeter verwendet; seine Systeme zeigen gern an vorletzter Stelle einen Monometer und an letzter den Parömiakus, der katalektisch ist. In unser deutsches Drama, dessen frühere Entwicklung die kurzen Reimpaare, seit Opitz den Alexandriner kennt, ist seit Lessings Nathan im Jahre 1779 der sog. Blankvers eingedrungen, der jambische Fünffüßler, der Vers der Shakespeareschen Dramen. Ihm verleihen die an verschiedenen Stellen eintretenden Cäsuren, zumal die Zulassung von Nebenhebungen (s. S. 40), eine gewisse Mannigfaltigkeit; an Schlußstellen verbindet ihn Schiller, Shakespeares Vorbild folgend, gern mit dem Reime. Die Eigenart der Shakespeareschen Dichtungen, da, wo der Konversationston am Platze ist, die schwungvolle poetische Rede durch Prosa zu unterbrechen, haben die deutschen Dichter nicht nachgeahmt, wohl aber haben die

Lessingschen Stücke bis zum Nathan, die Sturm- und Drangdramen Goethes und Schillers wie die naturalistische Dichtung der neuesten Zeit den Vers ganz verschmäht und zum Schaden des künstlerischen Gehalts ihn durch die Prosa ersetzt (s. schon S. 42).

IV. Die Kunstform der Dichtung. +

2. Die Dichtersprache.

Mag man die Bindung der Rede durch Rhythmus und Reim als erforderlich für ein Dichtwerk ansehen oder nicht, seine Sprache muß die poetische sein und darf nicht der prosaischen gleichen, so wenig sich Prosa selbst und Poesie decken. Wie diese sich an Gefühl und Phantasie wendet, so wird auch ihre Sprache phantasie- und gefühlvoll, also eine gehobene sein. Daher ist erstes Erfordernis der poetischen Sprache die Anschaulichkeit. Sie eignet in hohem Grade der orientalischen, im besonderen der hebräischen Dichtung, so daß man an ihr allein, ohne die Rhythmik des Urtextes zu kennen, auch in einer guten Übersetzung die Dichtersprache erkennen kann. Aber auch die griechische Poesie besitzt diese Anschaulichkeit der Sprache in so hohem Maße, daß ihre Plastik der neueren deutschen Poesie hat Vorbild sein können. Vor allem gilt seit Lessings Laokoon Homer als ‚das Muster aller Muster'. Es sei daher im folgenden auf die Anschaulichkeit der homerischen Dichtersprache ein Blick geworfen.

2. Das hier am häufigsten begegnende Mittel, die Darstellung phantasievoll zu gestalten, ist der Gebrauch der malenden Beiwörter, welche unsere Phantasie anregen sollen, uns den Gegenstand möglichst deutlich vorzustellen. So nennt Homer das Meer das ‚mächtig rauschende', das ‚tosende', das ‚graue', das ‚purpurne', das

‚veilchenfarbene', das ‚weite', das Schiff das ‚schwarze', das ‚schnelle' oder ‚schnellfahrende', das ‚wohlgebordete', das ‚geschnäbelte', das ‚hochgebordete, das ‚gleichschwebende', das ‚hohle'. Die Stadt ist ihm die ‚wohlummauerte', die ‚wohlbewohnte', die Erde die ‚schwarze', die ‚vielnährende', die ‚weite' oder ‚grenzenlose'. Diese veranschaulichenden, ‚schmückenden' Beiwörter sind wohl zu unterscheiden von den charakterisierenden, die nicht der Anschauung, sondern dem Verständnis dienen, wie Odysseus der ‚vielkluge', Zeus der ‚beratende' die Götter die ‚seligen', die Schlacht die ‚männermordende', die Gattin die ‚hehre' beibenannt werden. Neben den Beiwörtern wirken besonders die Vergleiche, in breiterer Ausmalung und größerer Verselbständigung Gleichnisse genannt, veranschaulichend. Vergleiche sind überaus häufig: Kämpfer stürmen den Löwen gleich an, Patroklus vergießt Tränen gleich einer schwarzwasserigen Quelle oder einem Mädchen, das auf der Mutter Arm genommen sein will, gute Redner werden mit Zikaden verglichen, der heranwachsende Sohn des Hauses mit dem jungen Reise, im Kampfe fallen die Steine wie Schneeflocken zu Boden. An Gleichnissen ist die Ilias, zumal in einigen Büchern, besonders reich: dem gesamten Bereiche des Naturlebens entlehnt, leihen sie der Darstellung Züge, welche den erzählten Vorgang lebhafter der Phantasie einprägen. In der Patroklie (Il. XVI) wird die Kampfbegier der Myrmidonen veranschaulicht durch das Gleichnis von dem nach der Zerfleischung eines Hirsches sich an der Quelle voller Mordbegier sattrinkenden Rudel Wölfe, ihre Aufstellung

Mann dicht an Mann, Helm an Helm, Schild an Schild mit dem Hausbau, bei dem Stein dicht an Stein gefügt wird, und sie ergießen sich dann über die Troer wie Wespen, die, aus ihrem Neste aufgestört, über den harmlosen Wanderer herfallen, der Hagel ihrer Wurfgeschosse wird verglichen mit dem Frühlingsunwetter, das die Ströme anschwellt, so daß sie die Felder verheerend laut ins Meer stürzen. So begleiten die weitere Kampfesschilderung Gleichnisse auf Schritt und Tritt. Vergleiche liegen auch den zahlreichen Metaphern der homerischen Sprache zugrunde. So wenn ‚des Wehs schwarze Wolke' den von einer schmerzlichen Nachricht Betroffenen ‚umhüllt', der Retter seinen Gefährten ‚Licht' in seinen Händen bringt, der ‚schwarze' Tod den Sterbenden umfängt, Homer von einem mächtigen ‚Feuer von Steinen' spricht, die um die Mauer fliegen, der Mensch ‚an der Schwelle des Greisenalters' steht. Hierher gehört auch die Personifikation, welche abstrakte Begriffe in lebensvolle Gestalten wandelt: so die Liten im 9. Gesange der Ilias, die Eris im 11., die Ate im 19., wie denn auf dieser phantasievollen Auffassung die ganze homerische Mythologie beruht.

3. Anschaulich ist die Sprache Homers aber vor allem dadurch, daß Vorgänge nicht bloß allgemein nach ihrer Bedeutung erzählt, sondern mit anschaulichen Einzelzügen ausgestattet werden: es sei nur hingewiesen auf des Odysseus erdichtete Lebensgeschichte im 13. und 14. Buche der Odyssee oder des Phönix Erzählung im 9. der Ilias. Derartig plastisch ist die gesamte Darstellungsweise Homers. Im 17. Buche der

Odyssee überlegt Odysseus, ob er dem Ziegenhirten mit dem Knüttel das Leben rauben oder ihn zu Boden schlagen solle, ‚mit beiden Händen den Kopf hebend‘, der Betende spricht zum Gotte, ‚die Hände emporhebend‘. Auch abgesehen von derartigen ausmalenden Zügen, ist die Dichtersprache Homers an sich weit sinnlicher als die Sprache späterer Zeiten. Statt zu sagen ‚wir kommen ohne Gut heim‘ heißt es ‚wir kommen heim, leer die Hände zusammenhaltend‘, was man sich recht anschaulich durch die entsprechende Geste vorzustellen hat. Unser ‚beistehen‘ ist noch ganz sinnlich ein ‚Stehen (der Gottheit) bei‘ (dem Menschen), ihm ‚zur Seite‘. Für ‚leben‘ heißt es ‚das Sonnenlicht schauen‘ oder ‚die Knie regen‘, für ‚töten‘ in der Schlacht ‚der Menschen Knie zum Wanken bringen‘, für ‚schützen‘ ‚Kronos hält die Hand über ihm‘. Ferner sei hingewiesen auf so anschauliche Ausdrücke wie ‚unter den Augenbrauen Tränen hervorquellen lassen‘, ‚unter den Händen jemandes bewältigt werden‘, ‚das Schicksal zuspinnen‘ u. dgl. m.

4. Dazu kommt noch eins: die Sprache an sich hat auf den früheren Entwicklungsstufen eines Volkes noch eine viel sinnlichere Kraft als auf den späteren, wo die Geisteskultur diesen sinnlichen Gehalt je länger je mehr verflüchtigt hat. Vilmar weist in seiner Literaturgeschichte mit Recht darauf hin, daß das Wort grôȥ in unserer älteren Dichtung noch den ursprünglichen Sinn des absolut das Maß Überragenden, des Ungeheuren bewahrt hat, noch nicht zu der Bedeutung der relativen Größe herabgesunken ist und man wohl von einer ‚großen Not‘, einer ‚großen See‘, aber niemals von einem ‚großen

Helden' hätte sprechen können. So gilt für die ältere Poesie aller Völker, daß die Sprache noch von unverbrauchter sinnlicher Stärke ist und die Phantasie ganz anders in Tätigkeit zu setzen imstande ist, als das später der Fall ist. So ist auch die homerische Dichtersprache noch an sich von höchster Anschaulichkeit. Auf sie geht im allgemeinen die Sprache aller späteren griechischen Dichter zurück, denen Homer hierin das Vorbild bleibt. Und auch die römische Poesie ist an ihm erwachsen, sein Studium ist nicht bloß an der Kunstform der Vergilschen Äneis, die geradezu seine Nachahmung zu nennen ist, sichtbar, auch die gelehrten Lyriker wie Horaz haben sich an ihm genährt. Nur ist die Sprache Latiums an sich der Poesie nicht so günstig wie die von Hellas, sind doch die Römer ein überwiegend verstandesmäßig gerichtetes Volk, ihre Dichter sind mehr rhetorisch als phantasievoll veranlagt. Darum erreichen sie trotz allen Bemühens die Anschaulichkeit ihrer griechischen Vorbilder vielfach nicht. Man vergleiche nur die Übertragung des griechischen *πτερόεις* durch celer, von *νῆες ἀμφιέλισσαι* durch curvae naves, von *ἠὼς ἠριγένεια* durch aurora vigil. An die Stelle der malenden Komposita der Griechen tritt die unlebendigere Zusammensetzung mehrerer Wörter, ‚unüberwindlich' gibt Horaz durch vinci dolens (c. IV 4) wieder, oft muß breitere Ausführung und Zergliederung eines Begriffes ersetzen, was dem Lateinischen an anschaulicher Knappheit mangelt. Der Tropus der Metonymie (vgl. weiter unten): ensis für gladius, puppis, carina, trabs für navis, Mars für bellum, Ceres für frumentum, dient mit Vorliebe zur Anregung der Phan-

tasie, Metapher und Gleichnisse verwendet die lateinische Dichtersprache nur sparsam, eher steht ihr der Gebrauch der Personifikation und der Allegorie an. Ein mit besonderer Vorliebe von den römischen Dichtern genutztes Mittel, auf die Phantasie zu wirken, ist die Setzung des Besonderen, mehr Anschaulichen für das Allgemeinere, der Anschaulichkeit Entbehrende: so wenn Horaz in seiner Ode I 1 vom cyprischen Schiffe und myrtoischen Meere, vom Massikerwein und marsischen Eber spricht.

5. Die ältere deutsche Dichtersprache hat Gleichnisse, auch Epitheta zur Veranschaulichung der Darstellung im ganzen selten, wie im Nibelungenliede wohl von der ‚weißen Hand', dem ‚roten Munde', dem ‚roten Golde', dem ‚grünen Walde', dem ‚kühlen Brunnen' die Rede ist, weit häufiger sind in Wolframs von Eschenbach Dichtersprache kraftvolle Vergleiche. So heißt es im Parzival: ‚So wie die Sonne, die heute scheint, man nicht vom Tage scheiden kann, so innig verbunden sind Weib und Mann'. ‚Wie der Pflug in das Land, so schnitt Herzeleidens Liebe in ihr Herz tiefe Furchen', ‚wie die Sehne streckt die Armbrust, so sein Streitgelüst die Brust', getrübte Freude wird dem verhauenen Schilde, der zersprungenen Klinge verglichen, die Treue empfängt Scharten, das Kleid der Scham und Sittsamkeit soll nicht abgelegt werden. Namentlich personifiziert Wolfram gern abstrakte Begriffe: ‚Er lag im Bette nicht allein, gesellt bis zu des Morgens Schein war ihm strenges Herzeleid; es hatte alles künft'ge Leid Boten ihm vorausgesandt, daß Schreck den Blüh'nden übermannt'. Der Zweifel wird im Anfang des Gedichts ‚des Herzens Nachbar'

genannt, Bescheidenheit riet den Büßern, daß sie barfuß waren allzumal, mannliche Zucht lehrt Parzival Demut und Barmherzigkeit. An solchen Bildern ist auch die Lyrik Walthers von der Vogelweide reich. Im ‚Wahlstreit' will er drei Dinge, Ehre, fahrendes Gut und Gottes Huld, gern ‚in einen Schrein' vereinigen, sie sollen ‚in ein Herze kommen', aber ‚Steig' und Wege sind ihnen benommen, Untreue ist im Hinterhalt, Gewalt fährt auf der Straße, Fried' und Recht sind sehr wund: die drei haben kein Geleite, wenn nicht die zwei erst gesund werden'. Der päpstliche Opferstock wird in einem seiner kraftvollsten Sprüche als ‚Herr Stock' angeredet, die Königin Irene Rose ohne Dornen, Taube sonder Gallen genannt, der Dichter läßt der schönen Frau Lilien und Rosen aus ihren Wänglein scheinen. Seine ‚hochfahrenden Kranichsschritte' werden zu ‚schleppenden Pfauentritten', und er läßt ‚den Kopf hängen bis auf die Knie'.

6. Als die deutsche Renaissancedichtung in Opitz an die Alten anknüpft, da empfiehlt dieser Reformator unserer Dichtung ganz besonders die Verwendung der Epitheta, weil sie den poetischen Sachen Glanz verleihen, und so machen die Dichter der beiden schlesischen Schulen von ihnen weitesten, oft genug ganz sinnlosen Gebrauch, wie denn die Dichtersprache des 17. und 18. Jahrhunderts bis in seine Mitte hinein entweder einen unerträglichen Schwulst und Bombast zeigt oder von plattester Seichtheit ist; nur wenige Dichter sind von beidem frei, vor allem gilt das vom Kirchenliede. Gefälliger schon ist die Sprache Hagedorns und Gellerts, vereinzelt erhebt sich auch Haller zu phantasievoller

Sprache. Erst durch Klopstock ist die neuere deutsche Dichtersprache geschaffen worden, die dann von unsern Größten, Goethe und Schiller, zur höchsten Vollendung geführt worden ist. Nachdem schon Klopstock seiner Sprache im Messias neben tiefster Empfindung eine bewundernswerte Anschaulichkeit verliehen hatte, wie denn auch seine Oden voll herrlicher, oft freilich reichlich kühner Bilder sind, stellte Lessing in dem im Jahre 1766 erschienenen Laokoon im Anschluß an Homer die Grundsätze der malenden Dichtersprache auf, welche seitdem unumstößliche Gesetze geblieben sind. Nicht nur Goethes Hermann und Dorothea, eine bewußte Nachahmung Homers, auch seine Lyrik und Dramen haben diese phantasievolle Sprache, die besonders schön in der Iphigenie auf Tauris erscheint, wo nicht bloß die dem Griechischen nachgeschaffenen kühnen Wortbildungen von höchster plastischer Kraft sind, sondern auch eine Bilderpracht von verschwenderischer Fülle vom Dichter hervorgezaubert worden ist. Es sei nur hingewiesen auf das prächtige Bild von dem am Ufer des korinthischen Gestades sitzenden Freundespaar mit dem sehnsuchtsvollen Blick in die weite Welt künftiger Lebensarbeit (II 1), auf das Gebet der frommen Jungfrau an die ‚goldene Sonne‘ (III 1), die Personifikation der ‚Erfüllung‘, vor allem an das herrliche Gemälde von der kastalischen Quelle (ebenda). Von großer malerischer Kraft ist auch die Sprache Schillers in seinen Romanzen und kulturhistorischen Gedichten, in denen er ein offenbarer Schüler Homers und Lessings ist, während die seiner Dramen mehr rhetorisch belebt ist.

7. Nah verwandt mit der Anschaulichkeit der homerischen Sprache ist ihre Beseelung des Unbelebten. Wenn sie dem Körperlosen Gestalt lieh, es zur Persönlichkeit gestaltete, so lag es nahe genug, daß sie die plastische Erscheinung durch Beseelung erhöhte. Ja in der Vermenschlichung der Naturdinge war das beseelende Element vielfach schon wirksam. Wenn Homer der für beide Heere gleichstehenden Feldschlacht (Il. XI 82) zwei Häupter leiht, so ist das noch eine rein veranschaulichende Vorstellung, wenn er dagegen dem Pfeil, der Lanze die Begierde zuschreibt, sich im Fleisch zu sättigen, so haben die leblosen Gegenstände eine wilde Kriegerseele erhalten. So wird durch poetische Beseelung menschliche Gesinnung und Wissen, Empfinden und Leidenschaft, des Hasses wie der Liebe, in der Poesie aller Völker dem an sich Leblosen geliehen. Griechische Tragiker nennen die Nacht euphemistisch die ‚wohlgesinnte', dem Feuer wird Wut zugeschrieben, Horaz spricht von des Jupiter ‚zornerfüllten Blitzen', dem ‚mürrischen grauen Haar', bei ihm ist des Orpheus Gesang den Bäumen ein Ohrenschmaus, die Strudel und Ströme wissen von den Bürgerkriegen, Pinie und Pappel lieben es, ihren Schatten gastlich zu vereinen, das Tal Aulon ist dem Bacchus Freund, der Schlummer verschmäht nicht die niedere Hütte. Schiller schreibt so der Freundschaft eine liebe, zarte Hand zu, Akrokorinth ‚winkt' des Wandrers Blicken, des Stromes Wut erneut sich, die Sonne versendet glühenden Brand, aus dem Felsen springt, geschwätzig schnell, murmelnd hervor ein lebendiger Quell, die Angst beflügelt den

eilenden Fuß, es ziehen der Pappeln stolze Geschlechter in geordnetem Pomp vornehm und prächtig einher.

8. Neben der Anschaulichkeit steht die Gefühlsinnigkeit der Dichtersprache, ihr das Gemüt mächtig ergreifender Charakter. Ihm dient vor allem die ganze Schar der rhetorischen Figuren, welche auch die gehobene Prosasprache kennt. Wir weisen hier nur auf wenige besonders häufige von ihnen hin. Rhetorische Fragen sprechen eine Überzeugung mit besonderer Kraft aus und vergegenwärtigen den Gedanken stark: man vergleiche dazu den Jammer, der Ceres beim Anblick der entarteten Menschheit in Schillers Eleusischem Fest ergreift und dessen Ausdruck eine Folge vorwurfsvoller Fragen in Str. 5 f. ist, oder in Goethes Iphigenie I 2 die gehäuften Fragen des von dem segensreichen Wirken der Priesterin im Skythenlande fest überzeugten Arkas. Schon die Fragen, welche der Dichter selbst beantwortet, gehören hierher, vgl. Hom. Il. I 8 oder den Anfang des Erlkönig. Zu den rhetorischen Fragen gehören auch die Ausrufesätze, vgl. Goethes Mailied. Lebhaft vergegenwärtigt die Darstellung auch die Apostrophe, deren älteste Beispiele Homer in seiner Patroklie (Il. XVI 20, 744) hat. Ferner wären zu nennen die Figur der Klimax (vgl. z. B. den Anfang von Klopstocks Psalm), der Antithese (‚der Wahn ist kurz, die Reu ist lang' in Schillers Glocke), des Oxymoron (magnas inter opes inops Horaz, ‚wollustvolles Grausen' Schiller), der Hyperbel (Horaz Carm. I 1 Schluß, Hom. Il. I 249, IX 385). Sie alle sind der poetischen Sprache mit der rhetorischen gemeinsam. Das gleiche gilt von den nur die Sprachform betreffenden

Figuren wie dem Asyndeton (‚alles rennet, rettet, flüchtet‘), dem Polysyndeton (‚und es wallet und siedet und brauset und zischt‘), der Epanalepse (Anapher: ‚Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde‘). Endlich sei hier noch auf die zwar nicht häufige, aber außerordentlich wirkungsvolle Lautmalerei der poetischen Sprache hingewiesen. So verwendet Goethe das gleitende l und das weiche w und zugleich den einschmeichelnden Wohllaut des Vokalwechsels im Fischer: ‚Labt sich die liebe Sonne nicht, der Mond sich nicht im Meer? Kehrt wellenatmend ihr Gesicht nicht doppelt schöner her?‘ Schiller wieder malt eindrucksvoll das wilde Toben grollender Naturkräfte in dem schon oben angeführten Verse des Taucher.

9. Aber schon dem einzelnen Worte selbst kann ein Gefühlswert innewohnen, indem gewisse Seiten seines Vorstellungsinhalts in der Form der Empfindung zum Bewußtsein kommen. Viele Wörter unserer Sprache haben so einen gefühlsmäßigen Unterton, andere können den Empfindungston leicht gewinnen. So weckt Il. I 47 in der erhabenen Schilderung des die Pestpfeile ins Lager der Achäer entsendenden Apoll der bloße Ausdruck *νυκτὶ ἐοικώς* in uns das Gefühl des Grausens, wie Voß ihn denn auch schön wiedergibt ‚er wandelte düster wie Nachtgraun‘, und an der berühmten Stelle Il. I 529 f. hat schon jedes der vom Dichter verwendeten Wörter: ambrosisch, Hauptgelock, Herrscher, Kronide, das unsterbliche Haupt, das Vorwärtswallen einen starken Empfindungston. Manchen Wörtern der Sprache haftet an sich und immer ein Gefühlston an, sie gehören darum der Dichtersprache ganz besonders an, so im Deutschen Leu, Roß, Maid,

Minne, minniglich, Röslein. Diese bevorzugte Geltung der meisten von ihnen beruht darauf, daß sie als Gebrauchswörter einer älteren Sprachstufe angehören. Sie versetzen uns schon dadurch in eine gewisse feierliche, der Einwirkung des Schönen erschlossene Stimmung. Selbst der bloßen grammatischen Form kann ein solcher Gefühlston anhaften, wenn sie wie ein Klang aus einer älteren, poetischeren Zeit wirkt; Goethe und Uhland haben dieses poetische Mittel öfters in Gedichten verwendet. Aber nicht nur die *Altertümlichkeit* verleiht der poetischen Sprache hohen Reiz, auch das Gegenteil, die *sprachliche Neubildung*, eignet dem poetischen Charakter der Rede. Horaz rühmt in der Ode IV 2 von Pindar, daß er nova verba in seinen Dithyramben dahinrollen läßt. In der Tat ist die sprachschöpferische Neubildung in ihrer Kühnheit und Unbekümmertheit um die Sprachgewohnheit besonders der feierlichen Rede eigen. Die griechischen Tragiker sind reich an gewagten Sprachbildungen, in unserer Poesie hat Klopstock eine große Zahl uns jetzt geläufig gewordener Ausdrücke in edler Sprache geschaffen, und nach ihm ist Goethe der Schöpfer der deutschen Dichtersprache geworden.

10. Schließlich sei noch kurz ein Kunstmittel erwähnt, welches die poetische Rede bewußt von der Sprache des täglichen Lebens unterscheidet. Das ist die häufige Verwendung der *Metonymie*, derjenigen stilistischen Figur, welche auch die Prosa in Wendungen wie ‚den Homer lesen‘, ‚eine kunstliebende Stadt‘ als den Tropus des Attributs wohl kennt, die aber der poetischen Sprache zu einem guten Teil geradezu ihr Gepräge gibt. Von der

ἱερὴ ἲς Τηλεμάχοιο des Homer an geht ihr Gebrauch durch die ganze Poesie. Horaz bezeichnet den Wettkampf in Olympia als ein Aufwirbeln olympischen Staubes (Carm. I 1) oder läßt den Schiffer auf cyprischem Gebälk das Meer durchschneiden (ebenda), Schillers ‚und sie nimmt die Wucht des Speeres‘ (Eleus. Fest), ‚aus der Wolke quillt der Segen‘ (Glocke) und sein ‚unbewölkter Zeus‘ (Eleus. Fest), Goethes ‚der Türme Flammengipfel‘ (Mahomets Gesang) und ‚Wer nie sein Brot mit Tränen aß‘ sind Beispiele für sie. Nah verwandt ist der Tropus der Apposition, der diese statt des eigentlichen Wortes setzt und der außerordentlich beliebt ist. Horaz benennt so Pindar als ‚den dircäischen Schwan‘, Venus als ‚die Herrin der Insel Cypern‘, Walther von der Vogelweide sagt statt ‚zu Weihnachten‘ eins tages, als unser hêrre wart geborn von einer maget, dier im zer muoter hâte erkorn, Schiller für Agamemnon ‚Atreus' Sohn, der Fürst der Scharen‘, Goethe für Schiffe ‚Zedernhäuser‘. Klopstock liebt diese dichterische Ausdrucksweise ganz besonders, oft zum Schaden der Verständlichkeit.

11. Für all den genannten Schmuck der poetischen Rede gilt, daß er vom Dichter nur maßvoll verwendet werden darf, jede Übertreibung wirkt unkünstlerisch. Denn nichts wäre verfehlter als zu meinen, die Dichtersprache bestehe in einer gesuchten, überladenen Rede, die Dichter der sogen. zweiten schlesischen Dichterschule sind ja abschreckende Beispiele des hohlen Bombastes gewesen. Im Gegenteil ist gerade der echten Dichtersprache eine gewisse Einfalt und Schlichtheit eigen, bei der man das Gefühl hat, der Gedanke könne gar nicht treffender und

schlagender ausgedrückt werden. Diese schöpferische Gewalt über die Sprache verlangen wir vom Dichter ganz besonders, und die Größe der Dichterpersönlichkeit eines Goethe besteht nicht zum wenigsten darin, daß er die Kunst besitzt, die Gedanken in einzig bezeichnender Weise auszusprechen, am höchsten entwickelt wohl in den Dramen seiner klassischen Periode. Im übrigen ist die Dichtersprache so mannigfach, als Stimmung und Inhalt der Dichtungen, ihre Gattungen und die Persönlichkeit ihrer Verfasser verschieden sind. Wesentlich bleibt allein, daß die sprachliche Form dem Gehalt des Dichtwerks angemessen ist.

V. Die Gattungen der Dichtkunst.

Wenn man drei Gattungen der Dichtkunst zu unterscheiden pflegt, die Epik, Lyrik und Dramatik, so ist diese Gliederung der Poesie zwei verschiedenen Einteilungsgründen entlehnt. Nämlich einmal hat man die Stoffe der Dichtung der Einteilung der Dichtungsgattungen zugrunde gelegt. Daß der Gegenstand der Poesie nichts anderes als der Mensch und das menschliche Leben ist, tritt bei dieser Kunst noch deutlicher als bei den andern schönen Künsten hervor: untermenschliche Dinge haben ebenso wie das Naturleben und, soweit es zur Darstellung gelangt, das Übermenschliche in der Dichtung nur eine Stelle durch die Beziehung, in der sie zum Menschen stehen. So scheidet man denn entsprechend der Partition des Begriffes Mensch in Körper und Geist, in Leib und Seele Poesie, welche das menschliche Innenleben zum Inhalt hat, und Poesie, deren Stoff das äußere Leben des Menschen bildet; jene ist die Lyrik, diese die Epik und Dramatik. Natürlich ist diese Scheidung nicht so zu verstehen, als wenn in der Lyrik nur das Leben der Seele, in Epik und Dramatik nur Handlung dargestellt würde, vielmehr, wie in jener Gefühle des menschlichen Herzens, Stimmungen und Gedanken sich oft genug an äußere Vorgänge anschließen, so sind in den beiden andern Gattungen vom menschlichen Handeln Motive und Zwecke desselben sowie innere Zustände aller Art nicht zu trennen. Die Gliederung will vielmehr nur besagen, daß in der

einen Dichtungsgattung inneres, seelisches Leben, in den beiden andern äußerliches Erleben den eigentlichen Stoff bildet, der dann jeder von ihnen ihren besonderen Stempel aufdrückt.

2. Eine zweite Gliederung ergibt sich für diejenige Poesie, welche das äußere Leben des Menschen zum Inhalt hat, sie ist nicht vom Stoff, sondern von der Darstellungsart hergenommen: je nachdem die Vorgänge als der Vergangenheit angehörig erzählt oder als gegenwärtig sich vollziehend dargestellt werden, sprechen wir von epischer oder dramatischer Dichtung. Auch diese Gliederung ist keine bloß äußerliche, sie ist vielmehr bezeichnend für das Wesen beider Dichtungsgattungen, wie man denn aus dem Unterschiede der vergangenen und der gegenwärtigen Handlung die Besonderheiten jeder der beiden Dichtungsgattungen ableiten kann. Danach haben sich drei poetische Gattungen ergeben, von denen nur zwei, die Epik und Dramatik, im kontradiktorischen Gegensatze zueinander stehen, während die dritte, die Lyrik, dem jenen beiden übergeordneten Begriff (Poesie, welche das äußere Leben zum Inhalt hat) gegensätzlich gleichgeordnet ist:

Lyrik — (   )

Epik   Dramatik.

Sind die drei Gattungen so logisch nicht einander gleichgeordnet, so folgen wir doch dem in der Rhetorik üblichen Brauche der Trichotomie, wenn wir sie nebeneinander nennen.

3. Wenn in der griechischen wie in der deutschen Literatur von diesen Dichtungsgattungen an erster Stelle das Epos erscheint, erheblich später erst die Lyrik zur Blüte gelangt und am spätesten die Dramatik, so besagt diese Reihenfolge über das tatsächliche Entstehen der drei Gattungen nichts. Vielmehr ist der poetische Ausdruck dessen, was an Freude und Schmerz die Menschenbrust bewegt hat, also die lyrische Dichtung, ohne Frage mindestens ebenso alt wie die dichterische Mitteilung oder Erzählung von Geschehnissen besonderer Bedeutung, und auch die ältesten Formen szenischer Poesie reichen bis in die Zeit der Ursprünge menschlichen Dichtens zurück. Zu künstlerischer Pflege sind freilich alle drei Gattungen erst in verhältnismäßig später Zeit gelangt, die ersten uns erhaltenen epischen Dichtungen setzen eine schon lange Kunstübung voraus, und erst recht gilt das von der dramatischen Poesie. Was auf dem Gebiete der einzelnen Dichtungsgattungen uns an Überbleibseln aus frühester Zeit vorliegt, zeigt noch das Fehlen einer strengen Scheidung zwischen ihnen, wie z. B. die der Lyrik zuzuweisenden Merseburger Zaubersprüche, das älteste, was uns aus heidnischer deutscher Zeit erhalten ist, in erzählender, also epischer Form gehalten sind, überhaupt die älteste Spruchpoesie es liebt, Vorgänge zu erzählen.

4. Auch in der Zeit der Blüte der Dichtkunst ermangeln die einzelnen Dichtungsgattungen nicht vielfachen Übergreifens in die von ihnen geschiedenen Gattungen. So ist keine größere epische Dichtung denkbar ohne Einlagen lyrischer Art, mögen sie nun

größeren oder geringeren Umfang haben: überall, wo Freude und Jubel oder Jammer und Klage zum Ausdruck gelangt, sind wir aus der rein epischen in die lyrische Poesie übergetreten. Besonders reich an lyrischen Partien sind so der 4. Gesang von Vergils Äneis, der ganze Messias Klopstocks, in noch höherem Maße Dantes Göttliche Komödie, aber auch Epopöien wie die homerischen Gesänge und das Nibelungenlied ermangeln ihrer nicht. Dramatische Bewegtheit aber ist an manchen Stellen der epischen Dichtungen zu beobachten, es sei nur auf den I. Gesang der Ilias hingewiesen, in dem der Streit zwischen Achill und Agamemnon geradezu dramatisch gestaltet worden ist. Im Drama wieder gibt es ganze Szenen lyrischen Charakters: so zunächst die Eingangsszene, welche noch keine Handlung enthält, sondern Zuständliches und wie in Goethes Iphigenie die sein Inneres bewegenden Gefühle des Helden darstellt, aber auch sonst sind alle die Szenen des Dramas lyrisch, in welchen der Dichter uns mehr mit dem Innern seiner Personen beschäftigt als mit ihrem äußerlichen Erleben. Dem griechischen Drama eignen sogar noch aus seinen lyrischen Ursprüngen die Chorpartien, welche Schiller denn auch in seiner Braut von Messina wieder ins moderne Drama eingeführt hat, um ‚die Reflexion von der Handlung zu trennen‘. Daß dem Drama auch epische Bestandteile eigen sein können, beweisen besonders die der antiken Tragödie eigentümlichen Botenberichte, aber auch das Drama der Neuzeit kann berichtende Darstellungen gar nicht entbehren; es sei an den Bericht des Hauptmanns von dem Untergange Max Piccolominis in Wallen-

steins Tod oder an Iphigenies Erzählung von den Greueln des Atridenhauses in Goethes Dichtung erinnert.

5. Umgekehrt gibt es lyrische Gedichte mit stark epischem Anstriche. Die Siegeslieder eines Pindar oder der Debora im Buche der Richter feiern den Preis des Siegers durch die erzählende Darstellung, sei es des Sieges selbst, sei es anderer bedeutsamer Vorgänge, welche zu dem Verherrlichten in enger Beziehung stehen. Manche Kirchenlieder, wie Luthers Vom Himmel hoch da komm ich her, sind ganz episch gehalten, obwohl sie wesentlich der Ausdruck religiöser Stimmung sind. Wenn Schiller im Eleusischen Fest den Segen des Ackerbaues für die menschliche Gesellschaft preisen will, so führt er diesen Gedanken aus, indem er den Hergang der Spendung des Kulturgutes der Bodenbearbeitung durch Ceres und im Anschluß daran die Segnungen, welche die andern Götter den Menschen darbringen, erzählt, oder er zeichnet ein Bild der Kulturentwicklung der Menschheit, indem er als Spaziergänger das teils beglückende, teils unheilvolle Verhalten des Menschen zur Natur beobachtet. So tragen viele Gedichte der Gefühls- und Gedankenlyrik ein episches Gewand. Oft wählt der Lyriker auch die szenische Form des Dramas, um uns seine Gefühls- oder Gedankenwelt zu erschließen. Goethes Wandrer führt den Gedanken, daß nicht Kunst und Wissenschaft, wohl aber das Leben im Ideal des Guten wahrhaft zu befriedigen vermag, durch, indem uns eine dramatisch bewegte Szene vor Augen geführt wird, Schillers Glocke, das Hohelied der menschlichen Arbeit und bürgerlichen Gemeinschaft, ist in der Form der sich vor unsern Augen vollziehenden

Handlung des Glockengusses gekleidet, wie auch in seinem Siegesfest die äußere Form dem Drama entlehnt ist, um die Gefühle und Gedanken der gefangenen Troerinnen aussprechen zu lassen.

6. So greifen die Dichtungsgattungen wohl ineinander über, freilich kann ein ernstlicher Zweifel, welcher von ihnen die einzelne Dichtung angehört, im allgemeinen nicht aufkommen. Nicht die Form, welche ihr gegeben ist, ist für die Beantwortung dieser Frage entscheidend, sondern allein ihre Bedeutung, ob ein Vorgang, eine Handlung um ihretwillen erzählt oder dramatisch dargestellt werden, oder ob es sich in ihr um den künstlerischen Ausdruck des Gefühlslebens oder bedeutsamer Gedanken handelt. Die Antwort ist meist unschwer zu geben, freilich gibt es Dichtungen, welche gewissermaßen an der Grenze zweier Dichtungsgattungen stehen, die man deshalb auch wohl als episch-lyrisch bezeichnet, das sind zunächst die Balladen und Romanzen genannten Gedichte. Sie sind episch, insofern sie Vorgänge erzählen, die um ihrer selbst willen wertvoll sind, zugleich aber haben sie starken lyrischen Gehalt, insofern sie gewisse Gefühle wie Bewunderung und tiefes Mitleid, Grausen und Entsetzen wachrufen wollen. Goethes Erlkönig gehört in der Tat beiden Gattungen an, der Lyrik wie der Epik. Auch die Äsopischen Tierfabeln dürften zu der episch-lyrischen Dichtung zu zählen sein, insofern sie Vorgänge erzählen, die um ihrer selbst willen Interesse erwecken und doch nur der Veranschaulichung gewisser für die Lebensführung wichtiger Gedanken dienen sollen.

7. Haec fabula docet — mit diesen Worten leitet die lateinische Tierfabel die Lehre der Erzählung ein, deshalb hat man diese Dichtart wohl zur lehrhaften Dichtung gerechnet und in dieser didaktischen Poesie eine den drei andern gleichgeordnete Dichtungsgattung ansetzen wollen, indem man zu ihr alle diejenigen Dichtungen zählt, welche einen lehrhaften Zweck verfolgen. Wir können eine solche besondere Dichtungsgattung nicht gelten lassen. Denn einerseits will jede Dichtung in gewissem Sinne belehren, nämlich insofern sie unser Denken klärt und uns wertvolle Erkenntnis übermittelt, unser Gefühl reinigt und auch wohl den sittlichen Willen beeinflußt, kurz wie jedes echte Kunstwerk läuternd und erhebend auf uns wirkt. Andererseits darf der lehrhafte Zweck dem Dichtwerk nicht aufgeprägt sein, denn indem es sich ausdrücklich belehrend an den Verstand wendet, wird sein Wert als Kunstwerk in Frage gestellt oder ganz aufgehoben. Das gilt auch von allen Tendenzdichtungen, mögen sie Romane oder Dramen heißen, ebenso wie von belehrenden Dichtungen lyrischen Charakters, ich nenne nur Vergils Georgika, die über Landwirtschaft und Viehzucht belehren will. Wir werden also in der Bezeichnung didaktische Poesie einen Widerspruch in sich selbst sehen. Was gewöhnlich so heißt, ist unpoetische, weil phantasiearme Gedankenlyrik, Prosa in poetischer Form.

VI. Die lyrische Dichtung.

Die Lyrik, welche ihren Namen von dem Saiteninstrument, zu dem die Lieder in Griechenland vorgetragen wurden, der Lyra, erhalten hat, ist die subjektive Poesie, welche die Gefühle und Gedanken des dichtenden Subjekts zum Inhalt hat. Je nachdem in ihr die Ausprägung von Empfindungen und Stimmungen des Herzens oder von Gedanken und Reflexionen vorherrschend ist, sprechen wir von Gefühls- oder Gedankenlyrik. Damit der Ausdruck dieser Gefühle oder Gedanken zum Kunstwerk werden kann, ist erforderlich, daß sie sich in ihrer Bedeutung nicht auf die Individualität des Dichters beschränken, sondern allgemein bedeutsam sind, daß die Töne, welche die Gefühlslyrik anschlägt, in jeder Menschenbrust widerhallen, und die Gedanken, welche die reflektierende Poesie entwickelt, für die Menschheit überhaupt Wert und Bedeutung haben; eine Darstellung von Gefühlen, denen im Hörer oder Leser der Resonanzboden fehlt, und von Gedanken, welche dem denkenden Menschen gleichgültig sind, ist unkünstlerisch. Mag also das lyrische Gedicht auch nur das besondere Erleben des einen, des Dichters, widerspiegeln, so muß es uns doch ans Herz zu greifen vermögen und die eigene Empfindung in Freude oder Leid, in Sehnsucht oder Anbetung, in Wehmut oder Jubel auch in uns wachzurufen verstehen und, wenn es der Gedankenlyrik angehört, mit der in ihm entwickelten Reflexion dem Bedürfnis nach Beantwortung der tieferen

Fragen des menschlichen Herzens entgegenkommen. So muß auch der lyrischen Poesie die für jede Kunst erforderliche Bedeutsamkeit eignen.

2. Wie die Gefühlslyrik als die Stimmungen zum Ausdruck bringende Dichtkunst der Musik nahe verwandt ist, so erweist sich die Berechtigung des ihr aus dem Altertum verbliebenen Namens darin, daß das Lied zu musikalischer Begleitung gesungen wird und entsprechend dem allgemein menschlichen Gehalt der in ihm ausgesprochenen Empfindung vom Chore d. h. von allen gesungen wird. Je mehr aber neben den Gefühlen des Liedes wertvolle Gedanken einhergehen, einen je reflektierenderen Charakter es annimmt, um so mehr tritt die Verwandtschaft mit der Musik zurück, um so weniger sangbar ist es. Die strophische, vom Gesang entlehnte Form der Lyrik weist darum nicht mehr auf ihren musikalischen Vortrag, sie ist auch dem nur noch zum Vorlesen oder Lesen geeigneten Liede geblieben, wie der römische Dichter Horaz sich nur in eigentlich nicht mehr berechtigter Verwendung einst sinnvoller Ausdrücke einen Sänger und sein Dichten ein Singen nennt. Sangbar geblieben sind also nur die Lieder, welche Gefühle aussprechen, die von allen Menschen oder doch allen Vertretern einer bestimmten Berufsart, Alters, Geschlechts stark empfunden werden, dagegen ist die Lyrik, welche des Dichters individuelle Stimmung, seine aus bestimmten Lebenserfahrungen geborenen Gefühle darstellt, nicht zum Gesange geeignet, da nur der Leser, der sie nachzuempfinden vermag, weil er aus eigener Lebensführung für sie Verständnis hat, durch sie ergriffen werden kann.

3. Die älteste uns bekannte lyrische Dichtung ist die hebräische des Alten Testaments. Von so anspruchslosen Liedlein wie dem Lamechliede Gen. 4, 23, einem Kampf- und Trutzliede:

Ada und Zilla, höret meine Rede,
ihr Weiber Lamechs, vernehmet meinen Spruch:
Einen Mann habe ich getötet für meine Wunde
und einen Jüngling für meine Striemen.
Wird siebenfältig Kain gerochen,
so Lamech siebenundsiebzigmal!

oder dem Triumphgesang der Frauen und Jungfrauen I. Sam. 18, 7:

Saul hat Tausende geschlagen,
David aber seine Zehntausende —

bis hin zu dem kunstvollen Hohenliede (eigentlich Liede der Lieder), einer religiös gedeuteten Sammlung von Hochzeitsliedern, eine gewaltige Fülle von Liedern aller Art, der Hauptsache nach natürlich religiösen. Der Psalter (benannt nach dem *ψαλτήριον*, der großen zwanzigsaitigen Harfe) vereinigt 150 sehr verschiedenartige Lieder, unter denen viele der Gedankenlyrik zuzuweisen sind, aber auch ein großer Teil mehr gefühlsmäßig ist, wie die Lob- und Dankpsalmen, die Klagpsalmen, Buß- und Gebetspsalmen, die alle innigstes Gottvertrauen und reinste Gottesliebe atmen und voll der lieblichsten und erhabensten Bilder sind. Andere Lieder sind in die geschichtlichen Bücher verstreut, darunter sei das Deboralied Richt. 5 erwähnt, ein Siegeslied von gewaltigstem Schwunge der Empfindung und unvergleichlicher Kunst der Darstellung der des Siegers Herz erfüllenden Ge-

fühle. Das Verständnis der poetischen Kraft der Lyrik des Alten Testaments ist uns durch Herders Schrift Vom Geiste der ebräischen Poesie erschlossen worden.

4. Die alten Griechen unterschieden von dem *μέλος*, dem zum Einzelgesang bestimmten, subjektive Empfindungen aussprechenden Liede (beide Wörter, das griechische wie das deutsche, haben aus der Bedeutung Glied die des Liedes, mhd. diu liet d. h. die Strophen eigtl. Glieder eines Gedichts, entwickelt) den für Festfeiern gedichteten Chorgesang, die *ᾠδή*. Das Melos fand vor allem durch die lesbischen Dichter Alkäus und die Sappho Pflege, von denen jener ein Kriegsheld und Mann der Tat war, aber doch Bacchus und die Musen, Venus und Amor besang (Hor. Carm. I 32), diese ihre Liebesglut den äolischen Saiten einhauchte (Hor. Carm. IV 9)); den feierlichen Chorgesang haben die Dorer zur Blüte gebracht, neben Stesichorus (graves camenae Stesichori Hor. Carm. IV 9) ist besonders Ibykus zu nennen. Neben dem Melos und der Ode waren das Skolion als Trinklied, sowie die von Horaz (Carm. IV 2) als Pindars Dichtungen gepriesenen Hymnen als Lieder auf die Gottheit, Dithyramben und Päane als solche auf Bacchus und Apoll, Epinikien als Siegeslieder, Threnoi als Klagelieder Arten der Gefühlslyrik. Wie seine uns erhaltenen Siegeslieder zeigen, rühmt Horaz mit Recht an diesen zum Chorvortrag bestimmten Dichtungen die Majestät der Rhythmen, die kühne Gewalt der Sprache und den Flug der Phantasie. Pindar ist ein Sänger von echter Religiosität, hoher Lebensweisheit und erhabener Gedankentiefe, beherrscht aber werden seine die Sieger in den

Nationalspielen unter Heranziehung der griechischen Mythen- und Sagenwelt feiernden Lieder durch die hinreißende Glut der Empfindung für das Große und Edle. Als Vertreter einer eigenen Gattung des melischen Gedichts galt Anakreon von Teos, dessen tändelnde (Hor. Carm. IV 9) Lieder den Wein und die Liebe, den Lebensgenuß preisen und von entzückender Anmut sind. Unter den römischen Dichtern hat neben Catull Horaz in den Formen der griechischen Kunstlyrik gedichtet und in allen Arten der Gefühlslyrik, im leichten Trink- und Liebesliede, im Freundschaftsliede wie im politischen Zeitgedicht, nach Form und Inhalt Wertvolles geschaffen; viele seiner strophisch gebauten Gedichte gehören freilich ihrem philosophischen Gehalte nach der Gedankenlyrik an. Sind seine anspruchsloseren Lieder auch zumeist eines tieferen Gefühles bar und liegt ihr Wert mehr in der Anmut, welche sich in Form und Empfindungsgehalt ausspricht, so erhebt sich doch der sonst nüchterne Dichter zu einem höheren Schwunge und zu echtem Pathos, wenn es gilt, die Tragik der Bürgerkriege in ihren für Rom so verhängnisvollen Folgen oder den Preis des Friedebringers Augustus zu singen.

5. Zu ansehnlicher Blüte ist die deutsche Lyrik im Mittelalter gelangt: im Minnesang hat sich eine stattliche Zahl ritterlicher Dichter versucht, viele Perlen der Gefühlslyrik sind uns aus der Menge der Gedichte des zur Neige gehenden 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts überkommen, keine darunter von höherem Kunstwert als die Lieder Walthers von der Vogelweide. Der Frühling und die Frauen, Liebe und Vater-

land, ritterliche Zucht und Gottesminne bilden ihren Inhalt, sie preist der gottbegnadete Dichter in Tönen von hoher Zartheit und Innigkeit. Geringen dichterischen Wert hat der auf den Minnesang folgende Meistergesang, mit überkünstelter Form und sprachlicher Verrohung verbindet sich stoffliche Nichtigkeit, so daß man mit Recht diese Art Poesie als Reimkunst bezeichnet hat. Nur weniges hebt sich aus der wertlosen Masse heraus wie die Wittenbergisch Nachtigall von Hans Sachs, ein Lied, das echtes und tiefes Gefühl in phantasiereicher Sprache bekundet. Wahrheit der Empfindung ist auch dem Kirchenliede eigen, das, von Martin Luther geschaffen, seit dem Reformationszeitalter eifrige Pflege fand, und wenn es auch in seiner ersten Blüte mehr das Gemeindebekenntnis ausspricht, im 17. Jahrhundert auch die subjektive Stimmung der Frömmigkeit und Andacht zum Ausdruck bringt und in der Zeit des Pietismus von tiefer Empfindung, Gottes- und Jesusliebe getragen ist. Sonst verdient seit dem Verfall mittelalterlicher Dichtung als lyrische Poesie dieser Jahrhunderte nur das Volkslied Würdigung. Denn die seit M. Opitz entstandene Gelehrtenpoesie will wenig bedeuten, sie ist künstliche Anempfindung statt Gefühlswahrheit, auf Studium beruhende Nachahmung der Antike und im Grunde auch nur handwerksmäßige Betreibung des Dichtens, Gelegenheitspoesie im schlechten Sinne des Wortes. Nur Ausnahmen sind so vortreffliche Gedichte wie Simon Dachs Lied auf die Freundschaft oder im 18. Jahrhundert die Liebesgedichte Christian Günthers, die sich durch Frische und Lebendigkeit auszeichnen.

6. Klopstock ist der erste Dichter der neueren deutschen Literatur, der einem starken Gefühlsleben künstlerischen Ausdruck im Liede gab. Seine lyrischen Dichtungen entstammen einem für die höchsten Werte der Menschheit entflammten Herzen und einer äußerst kühnen und gestaltungskräftigen Phantasie; dazu weiß seine kraftvolle und doch so innige Dichtersprache sich jedem Stoffe anzuschmiegen. Vor allem findet er für das religiöse Gefühl Töne edler Erhabenheit und Innigkeit, und neben der Gottheit gilt seine Liebe dem deutschen Vaterlande, dessen geschichtlicher Ruhm und Geistesgröße, dessen Sitte und Sprache nie vorher noch später einen so begeisterten und schwärmerischen Verkünder gefunden haben wie ihn. Schwärmerisch ist auch seine Freundschaft und seine Liebe, gottgeweiht sein Naturgefühl. So sind seine Oden, wie er ihrer der Antike nachgebildeten Form wegen seine Lieder nennt, voll Pracht und Schwung und edlen, tiefen Gefühls. Eine naive, der Empfindung sich ganz hingebende Lebensfreude kennen sie nicht, sie sind sentimentalisch, indem der Dichter über sein Gefühl selbst reflektiert, ja der Gedankengehalt nicht selten den Stimmungsgehalt überwiegt. Bezeichnend für Klopstocks Lyrik ist der Anfang der Ode Der Zürchersee: ‚Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht, auf die Saaten verstreut, schöner ein froh Gesicht, das den großen Gedanken deiner Schöpfung noch einmal denkt'. So ist denn seine Lyrik, da das Gefühl stark vorherrscht, wohl als Gefühlslyrik, wegen des steten Hervortretens bedeutsamer Gedanken aber als mit der Gedankenlyrik verwandt zu bezeichnen.

7. Zu reinem Ausdruck kommt dagegen das Gefühl bei dem Meister der deutschen Lyrik, Goethe. Herder hatte das Volkslied als echteste Poesie erkennen gelehrt und hat dann in den Stimmen der Völker in Liedern eine reichhaltige Sammlung der Volkspoesie aller Völker und Zeiten veranstaltet. Vortrefflich hat der junge Goethe den Ton des Volksliedes zu treffen gewußt, und seine Liebeslieder aus der Straßburger Zeit sowie dem auf sie folgenden Jahrzehnt vereinigen mit Wahrheit und Stärke der Empfindung den Reiz lieblicher Bilder und den Wohllaut einer bestrickend melodischen Sprache und sind von so zartem Duft, wie er kaum je dem deutschen Liede eigen gewesen ist. Hervorgegangen aus eigenen Herzenserfahrungen, lassen sie doch die Leidenschaft, welche den Dichter erfüllt hat, nur verhalten nachklingen, ihre Unruhe ist zu heiterer Harmonie verklärt. Keine breite Ausmalung tritt dem Strom der Empfindung, der gleichmäßig dahinflutet, störend entgegen, nur durch andeutende Striche wird die Phantasie angeregt, Träger der Gefühle zu werden. Der pathetisch veranlagte, im Reiche der Ideen lebende Schiller hat unter seinen zahlreichen lyrischen Gedichten nur wenige, welche der Gefühlslyrik zugerechnet werden können, so stark sind sie zumeist an Gedankengehalt. Am ehesten könnten wir ihr Gedichte wie Sehnsucht, Der Pilgrim, auch Die Ideale zuweisen, in denen der Dichter tiefbewegt über das Scheitern seiner Jugendideale klagt und über die Unmöglichkeit, zum Seelenfrieden zu gelangen; aber auch in ihnen sind es gedankliche Probleme, die sein Gefühl so stark erregen, und wenn er im Liede an die Freude seinen Jubel in

vollen Akkorden ertönen läßt, so überwiegt doch der Gedankengehalt, gar in Gedichten wie dem Siegesfest ist das Ausmalen der Gefühle der Personen nur ein künstlerisches Mittel, um eine Reihe für die Lebensführung bedeutsamer Gedanken anschaulich darzustellen.

8. Aus der Weiterentwicklung der deutschen Lyrik heben wir neben den gefühlsinnigen geistlichen Liedern Hardenbergs die Poesie der Dichter der Freiheitskriege hervor, von denen E. M. Arndt den Preis des deutschen Vaterlandes mit männlicher Kraft, Max von Schenkendorf mit Gemütstiefe, Theodor Körner mit edler Begeisterung, am genialsten Heinrich von Kleist singt, während Fr. Rückert, der große Sprachmeister, der über Dichtersprache wie Kunstformen eine einzigartige Herrschaft übt, diesen seinen Formen der Lyrik ebenso vaterländische Begeisterung wie tiefstes, beseligendes Liebesempfinden einzuflößen vermag. L. Uhlands Lieder singen ‚von Lenz und Liebe, von sel'ger, goldner Zeit, von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Heiligkeit'. Ihm gesellen sich die anderen schwäbischen Lyriker zu, von denen Justinus Kerner den echten Ton des Volksliedes anschlägt, Gustav Schwab seine gemütvollen Empfindungen in schlichte Sprache kleidet und E. Mörikes Lyrik an den gemütvollen, schalkhaften Ton des Volksliedes erinnert. Von den Spätromantikern seien noch Graf Platen und A. von Chamisso genannt: jener hat die kunstmäßigen Formen des Liedes mit großer Meisterschaft gepflegt, der Formvollendung seiner Oden und Sonette entspricht freilich nicht immer ihre dichterische Kraft; dieser, ein geborener Franzose, dichtet in deutscher

6*

Sprache von Goetheschem Wohllaut voll Zartheit und Innigkeit aus einem Herzen, in dem die tiefsten und edelsten Gefühle wohnen. Volkstümlichen Charakter haben die Lieder Wilhelm Müllers, des begeisterten Griechenfreundes, in ihrer wunderbaren Frische der Empfindung, wie sich auch J. von Eichendorffs, eines der größten Lyriker der Neuzeit, Lieder durch gemütvolle Volkstümlichkeit und den Duft der Innigkeit und Unschuld auszeichnen. H. Heine, dem es sonst an Adel der Gesinnung so ganz fehlt, hat doch Lieder, z. T. in volkstümlichem Tone, geschaffen, in denen tiefes Naturgefühl und zartes Empfinden sich mit ergreifender Darstellung und hohem Wohllaut der Sprache verbinden.

9. Wahre Perlen lyrischer Poesie haben wir auch von dem Freiligrath der späteren Jahre, während seine von politischer Leidenschaft eingegebenen revolutionären Lieder höchst unerfreulich sind. Ebensowenig ästhetisches Wohlgefallen kann die verbitterte und zuchtlose, die Volksmassen aufhetzende Lyrik der andern politischen Dichter der vierziger Jahre wie Herwegh, Prutz, Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben erregen, während wir sonst von ihnen auch Lieder von höchstem poetischen Werte besitzen, ich nenne nur Hoffmanns Deutschland über alles. Lenaus formvollendete und stimmungsreiche Lyrik ist von düsterer Schwermut beherrscht. Unter den Dichtern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seien als Lyriker ersten Ranges genannt Theodor Storm, dessen Gedichte starkes Naturgefühl und tiefe Heimatliebe atmen, und Emanuel Geibel, dessen Dichtergröße in der Stärke und Reinheit seines vaterländischen Empfindens, seinem

geweihten Naturgefühl und der Pracht und dem Pathos seiner Dichtersprache und einer seltenen Behandlung der Kunstformen besteht. Neben ihnen ist die Zahl der minder hervorragenden groß. Hervorgehoben seien aus ihr der Dichter der Liebe und des Weins Bodenstedt, dessen Mirza Schaffy köstliche, von tiefer Innerlichkeit zeugende Lieder enthält, und der Dichter des Zechgelages J. V. von Scheffel, dem neben seinen Trinkliedern, die ja auch ihre großen Verehrer finden, zumal in seinem Trompeter von Säckingen Lieder von hohem poetischen Reize gelungen sind, vor allem aber die patriotische Lyrik der großen Jahre 1870/71, zu der 1914 die des Weltkrieges getreten ist.

10. Der Überblick über die Gefühlslyrik der verschiedenartigen Völker und Zeiten hat uns gezeigt, daß die Stoffe dieser Dichtart höchst mannigfaltige sind. Umfaßt das Volkslied Gesellschafts- und Trinklieder, Liebes- und Naturlieder, Wander- und Vaterlandslieder, Soldaten- und Studentenlieder, die in immer neuen Klängen ertönen und immer wieder gesungen werden, so hat die Lyrik künstlerischer Gestaltung die Gesamtheit der edleren Gefühle, welche der Menschheit höhere Güter in der Brust des Dichters wecken, zum Inhalt. Da hebt sich zuerst, weil im Liede am meisten erklungen, ein Gefühl heraus, das der Liebe mit all ihren Freuden und Leiden, welche von dem ganzen Menschen Besitz ergriffen und all sein Sehnen und Wünschen der Geliebten zugewendet hat, ob sie sich nun als stille Verehrung, als des Besitzes der Gegenliebe gewiß und von ihm beseligt oder als unerwidert, um ein unerreichbares Glück klagend

zeigt. Aber auch die Liebe, welche Mann und Frau, Kinder und Eltern, die Volksgenossen miteinander verbindet, wird im Liede besungen, besonders aber das Band der Freundschaft mit ihren Rechten und Pflichten und dem tiefen Glück, das sie gewährt. Herrlich erklingt im Liede die Liebe zur Heimat und der Preis des Vaterlandes, deutscher Sprache und deutschen Volkstums, deutscher Geistesgröße und deutscher Geschichte: der Stolz auf diese hohen Güter schwellt das Herz und drängt zum Ausdruck im Liede. Und dann die im Wechsel alles Daseins stets beharrende, sich ewig verjüngende Natur, des Lenzes Erwachen und des Maien Pracht, der herrlichen Gotteswelt Frieden und Freuden, sie begeistern die für ihre Herrlichkeit empfängliche Dichterbrust zu immer neuem Sange, mag in ihm das Entzücken über die sich so köstlich schmückende Natur oder die sich in ihr offenbarende Allmacht und Güte des Schöpfers oder ihr Mitgefühl mit Menschenglück und Menschenleid widerklingen. Endlich ist noch besonders zu nennen die sich in das Gottesgeheimnis versenkende lyrische Dichtung, welche des großen Gottes Vaterliebe und das Erlösungswerk in herrlichen Tönen preist und der Andacht Sprache leiht. Und was immer das würdige Ziel edlen Strebens bilden kann, Ehre und Tugend, hallt im Gesange wider. Aber auch was sonst den Dichter beglückt und sein Herz mit Stolz erfüllt, oder was ihn quält und zu Entsagung oder Reue zwingt, alles das strömt in freudigen oder klagenden Versen aus.

11. Das Gefühl, welches nach Widerhall im Liede verlangt, kann dieses mächtig durchfluten und ganz er=

füllen, es kann sich auch leise und zart, mehr andeutend als in voller Deutlichkeit offenbaren, es kann stark hervorbrechen oder auch nur verhalten zum Ausdruck kommen. Der Wirkung auf das Herz des Lesers kann es sicher sein, wenn es wahr und tief ist und sich in schönen Bildern und klangvoller Sprache ausspricht. So groß der musikalische Gehalt des lyrischen Gedichts, wie er in der Melodie und dem Tonfall der Rede und der es beherrschenden Stimmung liegt, auch sein mag, ohne die Anschaulichkeit, wie sie liebliche oder gewaltige Bilder gewähren, bleibt es, mag es auch für den Augenblick ergreifen, ohne den rechten ästhetischen Gehalt: nur wenn zugleich die Einbildung in ein anmutiges Spiel versetzt wird, ist ihm eine dauernde künstlerische Wirkung gesichert. Daher veranschaulicht der Dichter seine Gefühle an Vorgängen und Zuständen, an Personen und Dingen, welche die das Gedicht durchwogende Empfindung gegenständlich zu machen und in uns zu wecken geeignet sind. So verlebendigt der Psalmist (Ps. 23) das Gefühl, sich in Gottes Huld geborgen zu wissen, an den beiden Bildern vom guten Hirten und guten Wirt. Die Gottessehnsucht stellt Goethe im Ganymed an der Wonne des Frühlings dar, welche das Herz unwiderstehlich zum Schöpfer emporzieht, im Mignon die Sehnsucht nach Italien in einer ganzen Reihe von stark gefühlsbetonten Bildern aus diesem Lande, den Preis des über alles geliebten Vaterlandes Hoffmann von Fallersleben in der Vorführung der uns ans Herz gewachsenen hohen Güter deutschen Volkstums. Klopstocks Ode Die frühen Gräber erweckt die Stimmung der stillen Wehmut an den Bildern

der mondbeglänzten Sommernacht und des mit dem Frührot erwachenden Maienmorgens, Platens Gedicht ‚Wie rafft' ich mich auf!' malt das Gefühl der Reue erschütternd in der Unruhe des die Straßen der Stadt nächtlicherweile Durchirrenden, den stetig vorüberrollenden Wogen des Mühlbaches und dem sachten Funkeln der Sterne, Chamisso gibt dem tiefen Heimweh nach dem Lande seiner Kindheit dadurch packenden Ausdruck, daß er im Geist das Schloß seiner Väter durchwandert.

12. Das Bild, in welches der Dichter seine Empfindung kleidet, kann auch scheinbar ganz selbständigen Wert erhalten; das geschieht in der Allegorie. Horaz erfüllt in Carm. I 14 unser Herz mit banger Sorge um den Bestand des Staates, indem er uns das, wie es scheint, dem Untergange geweihte Schiff, das von Sturm und Unwetter schon zum Wrack geworden ist, zeichnet. Goethe verherrlicht unter dem Bilde eines aus unscheinbaren Anfängen sich zu einer Quelle des Segens entwickelnden Stromes das Wirken des großen Mannes im Völkerleben. Demselben Dichter versinnbildlicht sich sein tiefes Weh beim Mißlingen großer Lebenspläne im Schmerze des unwürdigem Dasein preisgegebenen jungen Adlers. Die Deutung der Allegorie kann aber auch vom Dichter selbst gegeben werden. So führt E. Geibel in dem Gedicht Hoffnung die Erwartung auf den trotz aller jetzt herrschenden Unbilden des Winters doch einmal eintretenden Frühling durch, um in dem großen Maientag, der der ganzen Welt beschieden ist, die Beziehung der Hoffnung auf den Winter staatlichen Mißvergnügens aufzudecken und auf das politische Gefühl mächtig zu wirken.

Oder Rückert deutet uns selbst die hohle Weide als das Vaterland, das tief in sich gespaltene und doch von einem tiefen Lebensbande zusammengehaltene. Daß andererseits das eine Bild im lyrischen Gedicht der Träger einer ganzen Folge von Gefühlen sein kann, zeigt Goethes Lied An den Mond: die sänftigende Wirkung der Mondnacht, welche mit ihrem vollen Mondeslicht und stillen Nebelglanz auf das Gemüt wirkt und auch dem Rauschen des Flusses Leben verleiht, löst sich auf in die Weihe der Erinnerung, der Gefühlszusammenklang von Freude und Leid wird verdrängt durch das Beglückende des Bewußtseins schöpferischer Dichterkraft und die Gewißheit, daß Treue und Liebe dem Dichter geblieben sind.

13. Eine besondere Erwähnung verdient das Naturgefühl im lyrischen Gedicht. Es kann sich zunächst als Naturbeobachtung in der objektiven Schilderung der Landschaft äußern, aber auch als die in sie hineingelegte und aus ihr herausgefühlte Stimmung. Es kann in Naturfreude und Naturgenuß als Erhöhung des Lebensgefühls, als eine Quelle neuer Jugendfrische, es kann auch in teilnehmendem Mitleben der Natur, in verständnisvollem Umgang mit ihr bestehen. Endlich kann es auch religiös geweiht erscheinen und sich zu mystischer Naturandacht steigern. Wie weit vermag die Lyrik Landschaftsbilder objektiv zu malen? Daß das durch breite Beschreibung seiner einzelnen Teile nicht möglich ist, lehrt Lessings Laokoon und erweist das warnende Beispiel von Hallers Alpen. Auch die Häufung von Einzelzügen des Naturbildes läßt uns kalt. So ist denn der Dichter

darauf angewiesen, einzelne, die Phantasie zum Nachschaffen stark anregende Züge herauszugreifen. Wirksamer aber ist es, wenn er zu dem Naturbilde in einem persönlichen Verhältnisse steht und so mittels starker Gefühlserregung auf die Phantasie zurückwirken kann. So werden uns in Goethes Mignon Bilder von Landschaften vorgeführt, die dem Dichter durch teure Erlebnisse fest ans Herz gewachsen sind und durch des Dichters Kunst auch in uns das Gefühl einer tiefen Sehnsucht erwecken und uns die Landschaft lebendig machen. Stimmung liegt an sich in der Landschaft nicht; indem der Dichter die ihn erfüllende Empfindung in sie hineinträgt, vermag er sie ihr zu verleihen durch seine Kunst, uns zu veranlassen, diese Stimmung aus ihr herauszulesen. Als Beispiel hierfür sei Klopstocks Ode Die frühen Gräber angeführt, ein lyrisches Gedicht von unvergänglicher Schönheit: wie weiß der Dichter Freude, Zagen, Hoffen, Jubel, Erinnern, Trauern, Sehnen in wenigen Zeilen zu wecken und uns in ein paar Worten in Ort und Natur aufs stimmungsvollste zu versetzen! Oder wie stark weiß der Dichter Goethe in Wanderers Nachtlied das Gefühl des Friedens der Natur wie im eigenen Gemüt, der Waldeseinsamkeit und Waldesstille zu erzeugen! Das verständnisvolle Mitleben mit der Natur kommt besonders deutlich in Goethes Mailied zum Ausdruck, wenn der Dichter ausruft: Wie herrlich leuchtet mir die Natur! — mir, dem Dichter, mir, dem das Lied empfindungsvoll Genießenden, mir leuchtet die Natur, mir lacht die Sonne und glänzt die Flur, ich höre tausend Stimmen aus dem Gesträuch usw. Erscheint

hier das Naturgefühl als Lebenslust und Liebesglück, so ist die Natur selbst die Geliebte im Fischer: tief empfunden und mit allen Mitteln lyrischer Kunst in Naturbelebung und Klangmalerei ist hier die dämonisch bestrickende Macht des Wassers zur Darstellung gebracht. Andere Dichtungen wieder zeigen das Naturgefühl als ein Eindringen in das geheimnisvolle Weben der Natur, noch andere verkünden die sich in ihr offenbarende Herrlichkeit des Schöpfers. Schließlich sei noch bemerkt, daß von tieferer Wirkung nur solche Naturlyrik sein kann, welche aus der starken Ergriffenheit eines wahren, großen Dichters hervorgegangen ist, die landläufige Darstellung von Naturempfindungen, wie sie jeder erlebt, ist ästhetisch wertlos.

14. Die Form des lyrischen Gedichts kann die allerverschiedenste sein, muß aber stets vom Inhalt bestimmt sein. In der ältesten Poesie nimmt es gern die Gestalt der epischen Erzählung eines Vorganges an: die Merseburger Zaubersprüche erzählen das Walten der Schicksalsnornen auf dem Schlachtfelde oder die göttliche Heilung eines Pferdes, um daraus das Zauberwort: Entspring den Feinden! Bein zu Bein und Blut zu Blut! herzuleiten. Das Deboralied im Richterbuche erzählt den Hergang der Schlacht und der Ermordung Siseras, um die Stämme Israels und die Jael zu preisen. Der Dichter kann bei einer einzigen Empfindung länger verweilen und sie stark austönen lassen, er kann auch wechselnde Gefühle in seinem Liede erklingen lassen. Besonders kunstvoll ist die Lyrik, in der die Empfindungen dahinströmen und wir genötigt sind, ihrem Flusse zu folgen, also eine Entwicklung von Seelen-

stimmungen vorliegt. Dem Volksliede ist eine ohne Umschweife mitten in die Sache hineinführende, sprunghafte und stoßweise Art, die sich nicht selten bis zu schwerer Verständlichkeit steigert, aber hierin kein Hindernis seiner Volkstümlichkeit findet, eigen, es bedient sich gern der andeutenden und bilderreichen, nicht selten auch dramatisch lebendigen Sprache, immer aber ist die in ihr herrschende Empfindung wahr und stark, ursprünglich und jugendfrisch.

15. Gedankenlyrik finden wir schon bei den ältesten Völkern: so enthält der Psalter des Alten Testaments eine große Zahl spruchartig angelegter Lieder, und ein ganzes Buch des Kanons trägt diesen Charakter der Sprüche. Die in dieser Spruchpoesie entwickelten Gedanken sind religiöser und ethischer Art und zum größten Teil in lehrhafter Form entwickelt. In der griechischen Literatur begegnet schon frühzeitig ein Dichtwerk, das lehrhaften Gehalts ist, die in epischer Sprache und Versen gedichteten, aber der Lyrik zuzurechnenden Werke und Tage Hesiods, eine Anweisung zur Verrichtung der Arbeiten, voll trefflicher Wahrheiten. Die Griechen haben dann weiter die Gattung der jambischen Poesie geschaffen, welche die Gebrechen und Schwächen der Menschen verspottend und geißelnd, Lebenswahrheiten ausspricht, sowie die Elegie, die Dichtung der Reflexion über politische und soziale Fragen, und das Epigramm, die poetische Fassung geistvoller Gedanken und Urteile. Meister der Jambenpoesie war Archilochus von Paros, der Elegie Solon, nachdem schon vor ihm Tyrtäus diese Dichtungsgattung für Kriegsgedichte ver-

wendet hatte, des Epigramms Simonides von Keos, neben und nach dem die epigrammatische Poesie eine ganz außerordentliche Blüte gefunden hat. Bei den Römern hat Lucretius Carus im heroischen Versmaße Epikurs Philosophie in seiner großen Dichtung De rerum natura entwickelt, Horaz die Jambendichtung gepflegt, besonders in seinen im epischen Verse und scherzhaftem Tone gehaltenen Satiren, und in den Episteln die reflektierende Lyrik auf große künstlerische Höhe gebracht, wie er auch in der Form von Liedern bedeutsame ethische und politische Gedanken auszusprechen liebt. Die Elegie hat in Tibull, Properz u. a. namhafte Vertreter gefunden, die pathetische Satire in Juvenal.

16. Die Lyrik des Mittelalters unterscheidet von dem gesungenen Liede den gesprochenen Spruch, der die mannigfachsten Stoffe zum Inhalt haben kann: politische Betrachtungen und scharfe Satire, Gedanken über Kinderzucht und Mannesehre, über Sittlichkeit und Religion; Walther von der Vogelweide hat auch diese Kunstgattung meisterhaft gepflegt. Stark reflektierenden und lehrhaften Charakter trägt die Poesie der Reformationszeit, Luther selbst dichtete Tierfabeln, Hans Sachs hat viele belehrende Gedichte verfaßt. Vorherrschend reflektierend ist dann auch die Dichtung der Folgezeit, ein Klopstock ist bei aller Tiefe und Stärke seiner Empfindungswelt doch, wie wir schon sahen, sehr geneigt, dem Gedanken die Herrschaft in seiner Dichtung einzuräumen, viele seiner Oden tragen denn auch den Charakter der Gedankenlyrik. Ihr Meister ist neben Goethe, von dem wir eine nicht geringe Zahl höchst wertvoller

Gedankendichtungen haben, Schiller geworden, zu dessen bedeutendsten Dichtungen seine Gedichte mit kulturhistorischem und philosophischem Gehalt gehören. Auch in der nachklassischen Zeit hat die Gedankenlyrik viele Vertreter gefunden, ich nenne nur Fr. Rückert und E. Geibel.

17. Daß den Gedanken, welche das lyrische Gedicht ausspricht, eine gewisse allgemein menschliche Bedeutsamkeit innewohnen muß, ist eine selbstverständliche Forderung (vgl. S. 76), ohne deren Erfüllung es keine Teilnahme erwecken könnte. Aber auch unter den lebhafteren Interesses sicheren Gedankengängen gibt es viele, welche für die Dichtung ausscheiden, da sie auf das Gebiet des verstandesmäßigen Denkens beschränkt sind, das sind die der strengen Wissenschaft, welche eine poetische Behandlung ausschließen. Daß aber auch des Denkers ernste Gedanken sie zulassen, wenn sie phantasievoll und vor allem in dem Verlangen, höchste Menschheitswerte der Allgemeinheit zu erschließen, dargestellt werden, erweist die des Epikur Lehrsystem in teilweise erhabener Sprache entwickelnde Dichtung des Lukrez. Auch Schillers philosophische Gedichte bewegen sich zum Teil in einer Gedankenwelt, die zu verstehen scharfes und geübtes Denken erfordert. Doch das sind Ausnahmen, in der Regel bilden den Inhalt der Gedankenlyrik Stoffe, welche jedem Menschen etwas zu sagen haben, was für ihn von Bedeutung ist, ob es nun Lehren für die Lebensführung sind, sittliche Wahrheiten oder religiöse Erkenntnisse, politische oder soziale Betrachtungen, oder Gedanken über den Wert der Kunst und ihre rechte Übung oder Antworten auf die Fragen des Menschen

nach seiner Bestimmung und seinem wahren Glück. Immer aber muß der Behandlung solcher Themata eine gewisse Gefühlsbetonung eigen sein, sie muß uns mit mehr als formal-ästhetischer Befriedigung erfüllen und zum Gemüte sprechen, wenn wir die Reflexionslyrik als Poesie gelten lassen wollen; gefühlsarme poetische Darstellungen von Gedanken, welcher Art immer, hat mit Kunst nichts mehr zu tun, sie bleibt durch Reimerei verhüllte Prosa.

18. Aber die Gedankenlyrik muß nicht nur unsern gefühlsmäßigen Anteil zu wecken vermögen, sie muß, wie jedes Kunstwerk, auch unsere Einbildungskraft angenehm beschäftigen. An die Stelle der Blässe der Gedanken müssen die leuchtenden Farben der Anschauung treten, nur wenn die Phantasie in erfreulicher Weise von ihr angeregt wird, besitzt die Gedankendichtung rechten Kunstwert. Daher verlangt diese Dichtungsart die Umsetzung des verstandesmäßig Gedachten in phantasievoll Gestaltetes durch den Dichter. Den Satz, daß es dem Guten hienieden gut, dem Bösen übel ergeht, kleidet der Dichter des 1. Psalms in eine Reihe von lebhaft angeschauten Bildern: im 1. Verse begleiten wir den Bösen in den Rat der Gottlosen, auf den Weg des Sünders, in die Gesellschaft der Spötter, im 2. sehen wir den Frommen in das Studium der heiligen Bücher versenkt, im 3. wird sein Glück durch die Fruchtbarkeit des an Wasserbächen gepflanzten Baumes veranschaulicht, im 4. der Unbestand des Gottlosen an der im Winde verwehenden Spreu, der 5. führt uns in die Vollziehung des göttlichen Gerichts, und der 6. läßt Gott liebevoll auf den Gerechten schauen und des Gottlosen Weg ins Verderben führen. Horaz

führt in Carm. II 10 das Thema der goldenen Mittelstraße durch, indem er mit den Bildern von dem unvorsichtig ins weite Meer hinaussegelnden und dem sich ängstlich ans Gestade mit seinen Klippen haltenden Schiffer beginnt, daran die von der morschen Hütte und dem neiderregenden Palast schließt, um in der 3. Strophe die dem Blitzstrahl am meisten ausgesetzte hohe Pinie und Berggipfel einzuführen. Des Schicksals Wechsel wird weiter an dem böses wie heiteres Wetter sendenden Jupiter und dem bald die Zither bald den Bogen spannenden Apoll, die Mäßigung im Glück endlich durch das Einziehen der Segel bei allzu günstigem Fahrwinde veranschaulicht. Goethe kleidet in dem Gedicht Grenzen der Menschheit den Gedanken der Allmacht Gottes und der Beschränktheit des Menschen in eine Folge von herrlichen Bildern, des im Gewitter sich gewaltig und doch segensreich offenbarenden heiligen Vaters, des mit dem Scheitel an die Sterne rührenden und des fest am Boden haftenden Menschen, der am Ufer des dahinrauschenden Stromes stehenden Götter und des von der Welle getragenen und verschlungenen Menschen, der unendlichen Daseinskette der Menschen. Welche Fülle von Bildern ergießt über uns Schillers Spaziergang oder sein Ideal und Leben, nirgends wird der Gedanke in nackter Form ausgesprochen, stets uns durch Gebilde der schöpferischen Dichterphantasie vermittelt.

19. Große und wertvolle Gedanken haben nur große Geister der Menschheit zu sagen, und sie im Kunstwerk darzustellen vermag nur der wahrhaft bedeutende Dichter. So besitzen wir denn auch von unsern Größten im Reiche

der Dichtkunst herrliche Gedankenlyrik. Goethes Oden haben den religiös-sittlichen Gedankenkreis, andere seiner Gedichte das Wesen des Menschen und seiner Seele, die Stärke und Richtung seines Wollens und Fragen der Kunst zum Inhalt. Während der jugendliche Dichter den seine Sturm- und Drangzeit erfüllenden Gedanken der Genialität und Originalität mit feurigem Ungestüm künstlerische Gestaltung verleiht, herrscht in den Gedichten der späteren Zeit reife Abgeklärtheit. Ob er das Göttliche im Menschen darlegt oder die Schöpferkraft der Phantasie preist oder die grundverschiedenen Formen der wollenden Seele verkündet, immer sind es plastisch scharf umrissene Bilder lieblicher oder erhabener Art, in denen die Gedanken zu ihrem künstlerischen Ausdrucke kommen. Denn alles Irdische ist ihm ein Gleichnis, die Welt der Anschauung voller Symbolik für das Reich des Geistes. Ganz im Gegenteil dazu versinnbildlicht Schiller die Ideen seines reichen Geistes in Bildern, wie sie nur seine gewaltige Phantasie zu schaffen vermochte. Zwei Themata sind es besonders, die er in seiner Gedankenlyrik durchführt, die Entwicklung der Menschheit aus niederen Anfängen bis zur heutigen Kulturhöhe sowie ihr Rückfall in Unnatur und die Erziehung des Menschengeschlechts durch die Kunst, die Erfüllung der Bestimmung des Menschen durch seine ideale Kunstübung. Gedanken über Wesen und Kräfte des Menschengeistes und über die weiten Gebiete der spekulativen Philosophie finden daneben ihre ebenso vollendete Gestaltung.

20. Dem Stoffe entsprechend ist der Ton der Gedankengedichte mehr oder weniger schwungvoll.

Während die Ode in feierlicher Sprache und Rhythmus ihre ernsten Gedanken verkündet, ist die Elegie auf den ruhig reflektierenden Ton gestimmt, sie will zwar auch ergreifen, aber tut dies, indem sie sich wesentlich an die vernünftige Überlegung wendet. An sie richtet auch Horaz seine Satiren und Episteln zunächst, wenngleich ihnen sichtlich die Bestimmung innewohnt, auch auf das Gefühl und vor allem auf den Willen zu wirken; pathetisch dagegen sind seine politischen Oden, wie auch auf dem Gebiete der Satire der römische Dichter Juvenal eine leidenschaftliche Sprache führt. Schiller hat in seinen das Gefühl stärker in Mitleidenschaft ziehenden Gedichten gewöhnlich die durch den Reim verbundene Strophenform, in den des Pathos entbehrenden die die Gedankenfolge klar und scharf zum Ausdruck bringende Form der Elegie (vgl. S. 49). Das Distichon ist auch die Kunstform des Epigramms, welches einen wertvollen Gedanken gern so ausspricht, daß der Hexameter die Spannung, der Pentameter ihre Lösung gibt. Hier wie im Reimspruch ist die Behandlung der Form das wichtigste, der Dichter kann auf phantasievolle Darstellung ganz verzichten und den bloßen Gedanken verstandesmäßig in überraschend schöner Form zum Ausdruck bringen. Freilich finden sich unter Schillers Epigrammen auch viele, welche ihn in glänzendem Bilde darstellen. Daß die Jugend von Hoffnungen beseelt ins Leben hinaustritt und sich in ihm nur so wenige erfüllen, diesen Gedanken drückt der Dichter so aus:

In den Ozean schifft mit tausend Masten der Jüngling,
Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis.

VII. Die epische Dichtung.

Die epische Dichtung, welche ihren Namen von ἔπος Wort, Erzählung, auch Vers, dann Erzählung in Versen, hat, erzählt Handlungen, sei es einzelner, sei es einer Gesamtheit von Menschen, mögen es einzelne Vorgänge im Menschenleben oder sich aus vielen Einzelhandlungen zusammensetzende menschliche Erlebnisse sein, mögen es Großtaten im Völkerleben sein oder Menschenschicksale, in deren Mittelpunkt ein Erleiden steht. Immer müssen den Inhalt einer epischen Dichtung Handlungen bilden, d. h. auf ein Wollen zurückgehende Veränderungen der Außenwelt es sein, welche als in der Vergangenheit geschehen erzählt werden, bleibende Zustände können nicht ihren eigentlichen Stoff ausmachen. Handeln kann nur der Mensch, nur von ihm kann diese Dichtungsart wie die Poesie überhaupt ihren Stoff entlehnen, nur er kann dessen Träger sein. Ereignisse, welche dem menschlichen Wollen gänzlich entzogen sind und die Willensfreiheit des Menschen aufheben, sind darum vom Epos ausgeschlossen. Untermenschliche Geschehnisse wie die im Tierleben sich abspielenden oder übermenschliche Vorgänge wie die in einer transzendenten Welt sich vollziehenden können nur als menschliche Handlungen mit entsprechender Herabminderung oder Steigerung psychischen und geistigen Lebens dargestellt werden, die Tiere treten dann als menschlich empfindende Geschöpfe, die himmlischen und höllischen Geister als menschenähnliche Wesen in einer

epischen Dichtung auf. Der in ihr erzählten Handlung muß endlich, damit sie unser Interesse erwecken kann, eine gewisse Größe eigen sein; ob es an sich schlichte, in wenigen Zügen uns vom Dichter vergegenwärtigte Begebenheiten sind oder bedeutendere, Menschenschicksale gestaltende Erlebnisse oder gar für ganze Völker, selbst für die gesamte Menschheit bedeutungsvoll gewordene Vorgänge, immer muß dem epischen Stoff eine Bedeutung für das menschliche Leben innewohnen, muß er einen Beitrag für den Sinn des Lebens oder für das Verständnis menschlicher Entwicklung bilden.

2. Wenn so die epische Dichtung Handlungen erzählt, kann sie sich nicht damit begnügen, das Tun und Leiden von Menschen darzustellen, sie muß, um Verständnis und Teilnahme zu gewinnen, sowohl die zum Handeln treibenden Beweggründe wie die mit ihm verfolgten Zwecke erkennen lassen. Das kann in reicherer Ausführung unter tieferem Eingehen auf die Seelenzustände, die zur Betätigung im Handeln drängen und führen, und mit ausreichender psychologischer Begründung der in ihm beabsichtigten und erreichten oder nicht erreichten Zwecke, mit Ausmalung aller ihr Gelingen fördernden oder ihnen entgegenstehenden Umstände und Willensbestrebungen der Umwelt geschehen, oder aber die Dichtung kann sich mit kurzer Andeutung der das Handeln hervorrufenden Motive oder auch der ihm gesetzten Zwecke oder der für sein Gelingen und Mißlingen ausschlaggebenden Bedingungen begnügen, wie es in den kleineren epischen Gedichten der Fall ist. So greift unsere Dichtungsgattung durch Ausmalen des Innenlebens des Menschen

in das Gebiet der lyrischen Dichtung ein, wie schon S. 71 ausgeführt wurde, aber von der Lyrik bleibt die epische Darstellung dadurch grundverschieden, daß Seelenstimmung und Seelenvorgänge hier nur mittelbare Bedeutung haben und auch in epischer Form dargestellt werden, während sie dort Selbstzweck sind und, wenn sie wie in Goethes Prometheus vom Dichter einer andern Person zugeschrieben werden, doch nur verhüllter Ausdruck von Vorgängen seines eigenen Seelenlebens sind. Wie lyrischen, hat das Epos auch dramatischen Einschlag, wenn Szenen mit so lebhafter Vergegenwärtigung ausgemalt werden, daß wir sie sich als vor unsern Augen vollziehend zu sehen glauben.

3. Daß die epische Poesie Handlungen als geschehen erzählt, verleiht dieser Dichtungsgattung die Objektivität, welche ihr im Gegensatz zu den andern eigen ist. Sie schließt die Gefühlserregung der subjektiven Lyrik ebenso wie die leidenschaftliche Sprache des Dramas aus. Personen und Geschehnisse sind in eine gewisse Entfernung gerückt und können deshalb ohne gefühlsmäßige Beteiligung dargestellt werden, das Subjekt des Dichters ist an den erzählten Vorgängen unbeteiligt und kann sie in objektiver Ruhe würdigen. Damit ist nicht gesagt, daß es dem epischen Dichter versagt wäre, mit gemütvoller Anteilnahme bei den Gebilden seiner Künstlerphantasie zu verweilen und einzelne von ihnen durch besondere Vorliebe auszuzeichnen, denn ohne diese innere Wärme des schaffenden Dichters würde ihnen das Beste fehlen; wohl aber weiß sich der epische Dichter von jeglicher Gebundenheit an seinen Stoff frei, er steht gewisser-

maßen über ihm und verleiht ihm ein objektives Leben, das in sich selbst Genüge findet. In vollem Maße gilt das für größere epische Dichtungen; mag auch in kleineren poetischen Erzählungen die Darstellung durch des Dichters Empfinden stärker beeinflußt werden, das Epos verlangt die Vorführung einer auf sich selbst gestellten Phantasiewelt. Hier herrscht ausnahmslos das Gesetz der aus sich selbst Gestaltung empfangenden Entwicklung der Geschehnisse, die Personen handeln nur gemäß der ihnen verliehenen Charakteranlage und den Verhältnissen, in die sie gestellt sind und die auf sie und auf die sie wirken. Das Hervortreten seines subjektiven Urteils in Lob oder Tadel, in Vorliebe und Abneigung meidet der epische Dichter, er läßt den Stoff sich auswirken, ohne ihm durch gefühlsmäßige Beeinflussung den ruhigen Verlauf zu nehmen. Ihn beseelt die gleiche Liebe für das Kleinste wie das Größte, ohne diese liebevolle Darstellung auch des Unbedeutendsten würde uns die poetische Welt, in die er uns führt, nicht zu fesseln vermögen.

4. Sie verlangt auch höchste Kunst der anschaulichen Gestaltung. Während die Lyrik der Anschauung nur als des Mittels bedarf, um uns für ihre Gefühle und Gedanken empfänglich zu machen, und die dramatische Dichtung durch die szenische Vorführung der Handlung ihre Anschaulichkeit empfängt, ist die epische Dichtung auf die Plastik der Darstellung angewiesen. Sie wird außer durch die S. 54 ff. dargelegten Mittel der plastischen Dichtersprache dadurch erreicht, daß wir über die Begebenheiten und Zustände, die Personen und Dinge, an denen sich die Handlungen vollziehen, mit großer

Ausführlichkeit unterrichtet werden, eine bis ins kleinste gehende Ausmalung uns die Situationen anschaulich macht. Daß dies nicht durch Beschreibung d. h. Zuzählung der einzelnen Teile eines Ganzen geschehen kann, hat uns Lessing im Laokoon gelehrt. Er hat uns auch das Kunstmittel genannt, welches der epische Dichter anwenden muß, um größere Anschaulichkeit zu erzielen: er verwandelt das Nebeneinander im Raum in ein Nacheinander in der Zeit, Zustände in Handlungen. Um uns ein anschauliches Bild von den Waffen des Achill zu geben, läßt Homer sie im 19. Gesange der Ilias durch Hephäst anfertigen. In Goethes Hermann und Dorothea wird uns das Besitztum des Löwenwirts dadurch bekannt, daß wir die Wirtin, wie sie Hermann sucht, durch Hof und Garten und Feld begleiten. Gern gibt der Dichter auch die Geschichte eines Gegenstandes, mit dem er unsere Phantasie beschäftigen will. Anschaulicher werden auch Begebenheiten, wenn wir sie nicht von dem Dichter selbst, sondern aus dem Munde der von ihnen Betroffenen erfahren.

5. Nach Umfang, Stoff, Ursprung und Ton sind die epischen Dichtungen verschieden. Die Literatur aller Kulturvölker besitzt große Epen, umfangreiche und vielfach gegliederte Dichtungen, in denen die Kunstgesetze dieser Dichtungsgattung sich reich entfalten können. Ihnen gegenüber stehen kleine, anspruchslose poetische Erzählungen, an denen das Wesen dieser Kunstgattung kaum erkannt werden kann. Den Inhalt der großen Epen bilden die Großtaten der Vorfahren, wie sie die Sagen der Völker berichten, andere, die romantischen

Epen, verherrlichen das Ritterideal des Mittelalters, seltener sind die epischen Dichtungen, welche einen geschichtlichen Stoff behandeln. Neben dem Heldenepos steht das religiöse und das Tierepos. Die großen Epen wollen nicht bloß eine reichhaltige, bewegte Handlung erzählen, sondern zugleich ein erschöpfendes Weltbild geben. Kleinere epische Dichtungen in ihren mannigfachen Formen können die verschiedensten Stoffe aus dem Menschenleben darstellen. Es seien genannt das bürgerliche Epos und das erst recht bescheidene Verhältnisse widerspiegelnde Idyll. Unter den kleineren poetischen Erzählungen nehmen die Balladen und Romanzen eine besondere Stellung ein, insofern sie starken lyrischen Gehalt besitzen. An die Stelle der großen epischen Dichtung ist schon gegen Ende des Mittelalters die Prosabearbeitung der Sagenstoffe in den Volksbüchern und im 17. Jahrhundert der Roman getreten, der dann die epische Poesie bei den modernen Völkern zumeist verdrängt hat. Soweit er den Kunstgesetzen des Epos folgt, rechnen wir ihn der epischen Dichtung zu. Das gleiche gilt von der kleinere Begebenheiten aus dem Menschenleben darstellenden Novelle. Das die überlieferten Vorstellungen von der Götterwelt in Erzählungsform widerspiegelnde Märchen ist durchaus der epischen Poesie zugehörig. Es gehört seinem Ursprung nach, soweit es nicht neuere Kunstdichtung ist, zur Volkspoesie. Als solche pflegt man auch gewisse Epen älterer Zeit anzusehen, indem man sie den von einer Dichterpersönlichkeit nach den Kunstgesetzen bewußt geschaffenen Kunstepen gegenüberstellt (vgl. hierzu S. 27). Außer durch diesen Gegensatz wird die epische

Poesie auch von dem des sie erfüllenden ernsten und heiteren Tones beherrscht. Das komische Epos und die komische poetische Erzählung nehmen zwar nur einen kleinen Platz in der Geschichte der Literatur ein, doch wissen wir schon aus den ältesten Zeiten auch von ihrer Pflege.

6. Wir besprechen zunächst das heroische oder Heldenepos, die Epopöe (*ἐποποιΐα*). Am Anfange der epischen Weltliteratur stehen da die homerischen Epen Ilias und Odyssee. Wenn man sie als Volksepen bezeichnet, so meint man damit, daß sie nicht auf einen eigentlichen Verfasser zurückgehen — die Geschichtlichkeit des uns ganz unbekannten, nur dem Namen nach überlieferten Homer wird ernstlich bestritten —, sondern aus Einzelliedern hervorgegangen seien, die durch Geschlechter hindurch immer neue Gestaltung gewonnen hätten, auf welche die Zuhörer, das Volk, durch den ihren Sängern gespendeten Beifall oder die Mißfallensäußerungen stark eingewirkt hätten, daß vor allem aber ihre Stoffe, der Heereszug der ältesten Griechen gegen Ilios und die Rückkehr dieser Helden in die Heimat, als Erlebnisse der Vorfahren des ganzen Volkes volksmäßig waren. In der Tat sind die *κλέα ἀνδρῶν*, die Ruhmestaten der alten Helden, schon frühzeitig durch Sängermund vorgetragen worden (vgl. Il. IX 189, 524, VI 358, den Demodokos und Phemios in der Odyssee), und es ist wohl keine Frage, daß der Stoff der beiden großen Epen, die griechische Heldensage, der einer großen geschichtlichen Vergangenheit entstammt, schon lange Jahre im Munde der Sänger gelebt haben und schon zu Dich-

tungen (Liedern) ausgestaltet gewesen sind, und die homerischen Dichtungen selbst beweisen durch ihre Kunstform in Vers und Sprache, daß ihnen bereits eine lange Entwicklung epischen Volkssanges vorangegangen ist. Und doch erweist die im ganzen wie in ihren einzelnen Teilen so einheitliche Anlage dieser Epen, ihre hohe poetische Schönheit, die nur einer einheitlichen Kunstauffassung entstammen kann, daß sie die bewundernswerten Schöpfungen eines Dichtergenius sondergleichen sind, mag auch die Fassung, in der wir sie besitzen, vielfache Einschiebsel von fremder Hand erfahren haben.

7. Die Ilias entwickelt im Rahmen des Grolles des Achilles und seiner Folgen für die Achäer in strengem Aufbau der Handlung, die nach dem I. Gesange, ihrem erregenden Moment, und einer Exposition des gewaltigen Stoffes der Kämpfe vor Ilios in den nächsten Gesängen die Wirkung des Grolles bis nahe an den Eintritt der Katastrophe und in den letzten Gesängen die Großtaten des versöhnten Achill schildert, eine glanzvolle Darstellung der Kämpfe vor Troja. Alle die sagenberühmten Helden dieses Krieges werden gefeiert, die der Troer, mehr aber die der Griechen. In breitem Bette flutet die reich ausgestaltete epische Handlung dahin. Stets wechselnde Kriegsbilder lassen nicht das Gefühl der Abspannung durch gleichförmige Darstellung der Kämpfe aufkommen, und in diese wohl auch nicht des Rührenden ermangelnden, aber doch die ganze Grausamkeit der Kriegführung der Vorzeit malenden Kampfesszenen mischen sich friedliche Bilder, vornehmlich des Familienlebens im troischen Fürstenhause, aber auch auf griechischer Seite. So ist in

den Rahmen des Grolles und der Kämpfe vor Ilios ein farbenprächtiges Gemälde der griechischen Vorzeit eingespannt. Ist diese kunstvolle Anlage des Ganzen bewunderungswürdig, so nicht minder die Verknüpfung der Einzelhandlungen und die poetischen Schönheiten der Ausführung sowie die Kunst des Dichters, der um der Einheitlichkeit der Darstellung willen die Ereignisse eines ganzen, viele Jahre währenden Krieges zusammenzufassen und Vorgänge, die seinem Anfange angehören mögen, mit der zeitlich festgeschlossenen Handlung des Epos zu verknüpfen verstanden hat. In ihren Gang greifen überall bestimmend die Himmlischen ein. In der Odyssee, dem Liede von der Heimkehr des Odysseus nach Ithaka und seiner Rache an den Freiern, geben die ersten Gesänge die Exposition der Lage auf der Insel, worauf die, im Anfange der Dichtung vorbereitete, Handlung mit dem entschiedenen Auftreten des Telemach gegen die Freier einsetzt. Durch die Telemachie der ersten vier Bücher wird erst die dann folgende Retardation der Handlung, der Aufenthalt des Odysseus bei den Phäaken, mit Buch IX—XII, die die gesamte voraufliegende Handlung in Form einer Erzählung des Helden enthalten, ermöglicht. Bis zum XVI. Gesange bewegt sich die epische Handlung in Gestalt der im Götterrat in Aussicht gestellten Doppelhandlung vorwärts, dann fließt sie in einem einzigen breiten Bette dahin.

8. Die epische Kunst, welche sich in Ilias und Odyssee so herrlich entfaltet und für alle späteren Zeiten Muster der Epik geworden ist, trägt der Hauptsache nach die folgenden Züge. Da steht in erster Linie

die Objektivität und epische Ruhe, das scheinbare Fehlen persönlicher Anteilnahme des Dichters und der Mangel an jeglichem Pathos der Darstellung auch da, wo der Hörer (Leser) stark erregt wird, die gleichmäßige Form des Erzählens ohne übermäßiges Verweilen oder ungestümes Vorwärtsdrängen, statt dessen häufige Retardation und Aufhebung der Spannung durch Vorankündigung des Ergebnisses. Auf der andern Seite die epische Freude an der vor unsern Augen sich entrollenden bunten Welt, das Behagen an Personen und Dingen, selbst an dem sonst kaum Beachteten. Sodann ist bezeichnend die vollkommene Anschaulichkeit der Darstellung. Wie Homer in der sinnlichen Dichtersprache und der Verwendung von Vergleichen und Gleichnissen sowie von malenden Beiwörtern das Muster der dichterischen Plastik ist, ist S. 54 ff. gezeigt worden. Von ihm hat Lessing auch die S. 25 berührten Gesetze des poetischen Gemäldes entlehnt. Zu den Kunstmitteln, durch die der Dichter das Interesse am Stoff wach erhält, gehört die Kontrastwirkung, die Unterbrechung aufregender Szenen durch friedliche. Eine epische Besonderheit ist die formelhafte Verwendung von Versen und die wörtliche Wiederholung von Aufträgen. Andrerseits scheut Homer doppelte Berichte über dieselbe Sache und eine Wiederholung von Szenen, vielmehr findet der gleiche Stoff stets neue Gestaltung, bei gleichen Handlungen auf beiden Seiten wird nur die eine geschildert. Parallelhandlungen werden nacheinander erzählt, als wenn sie zeitlich aufeinander folgten. Personen, die ihren Zweck in einer Szene erfüllt haben, verschwinden ohne weiteres. Endlich ist den homerischen Epen die Naivetät

eigen, die in dem Hervortreten natürlicher Denk- und Empfindungsweise der Personen in Äußerung des Schmerzes, der Freude, des Stolzes besteht, auch sich in der übertreibenden Darstellung und der Unbekümmertheit um die Motivierung einer Handlung bekundet.

9. Einen wesentlich andern Charakter trägt das römische Nationalepos, Vergils Äneis. Sie ist eine bewußte Nachahmung Homers, ihrer ersten Hälfte, den Irrfahrten des Äneas, ist die Odyssee, ihrer zweiten, seinen Kämpfen in Latium, die Ilias zugrunde gelegt. Der Anschluß an das große Vorbild ist aber nicht nur ein stofflicher in dem Ausblick in die Welt der Trojakämpfer, der Darstellung der Unterwelt, den Götterszenen und dem Eingreifen der Götter in die Handlung, sondern auch in künstlerischer Hinsicht ist er unverkennbar. Die Geschlossenheit der epischen Handlung wird wie in der Odyssee durch Erzählung der Vorhandlung seitens des Helden herbeigeführt, die epischen Kunstgesetze werden in homerischem Sinne gehandhabt, vor allem das der Anschaulichkeit und das der Objektivität der Erzählung. Freilich dieses nicht strenge, denn an die Stelle der Unparteilichkeit gegenüber den handelnden Personen tritt nicht selten ein billigendes oder mißbilligendes Urteil des Dichters, an die Stelle der gleichmäßigen Freude an den Dingen der feierliche, getragene Ton der Darstellung, der das Unbedeutende verschmäht, gar das Unedle und Niedrige von sich weist und sich mit Vorliebe dem Prunkvollen und Erhabenen zuwendet, ja die Eindrücke durch rhetorische Mittel zu tiefer Rührung und Ergriffenheit steigert, endlich an die Stelle des Interesses an der Hand-

lung selbst und den Personen die stete Beziehung der Vorgänge auf ein Endziel, dem sie alle gelten, und auf eine Idee: der Held ist der Träger der ihm vom Schicksal zugewiesenen Aufgabe. Denn Vergil will in diesem Epos die Begründung des Römerreiches durch seinen Ahnherrn Äneas, des Augustus providentielle Sendung und das julische Kaisergeschlecht verherrlichen, zugleich auch die sittlichen Kräfte, welche den Grund zur Schöpfung des Reiches legen und in der Person des Äneas verkörpert sind, aufdecken. Der homerischen Naivetät tritt eine reflektierende Darstellung gegenüber, und Vergils Kunst entfaltet sich am glänzendsten in der psychologischen Feinheit und dem Pathos der Didoszenen, deren Stoff von ihm frei erfunden ist.

10. Unsere ältere deutsche Literatur besitzt eine Reihe Volksepen, unter denen das Nibelungenlied und das Gudrunlied an erster Stelle stehen. Zumal das erstgenannte ist der größte Schatz unserer mittelhochdeutschen Dichtung, vor allem weil uns aus ihm die Heldentugenden der Germanen, todesverachtende Tapferkeit und hingebende Treue, ihre Gefühlsinnigkeit in Liebe und Haß, leuchtend entgegentreten. Wie es eine Homerfrage gibt, so auch eine Nibelungenfrage: hat dieses Epos ein Dichter, dessen Namen wir nicht kennen, nach den Kunstgesetzen bewußt geschaffen, oder haben wir in ihm ein Volksepos in dem Sinne zu sehen, daß eine Reihe epischer (Volks-)Lieder erst nachträglich zu einem großen Dichtwerk zusammengefaßt sind? Doch liegt die Sache hier insofern ganz anders, als wir einmal wissen, daß schon Jahrhunderte vor der uns überlieferten Fassung der

Dichtung es Nibelungendichtungen in deutscher, ja in lateinischer Sprache gegeben hat, und sodann dieses Epos nicht entfernt den Charakter einheitlicher Kunstanlage wie Ilias und Odyssee an sich trägt. Auch das Nibelungenlied läßt eine schon längere Zeit gepflegte Kunstübung erkennen und ermangelt auch nicht der planvollen Anlage des Ganzen. Sein Stoff ist vor allem die aus der Völkerwanderung stammende germanische Heldensage, mit der der Mythus von den Gestalten eines Siegfried, einer Brunhilde und Hagens eng verwoben ist. Einer rauhen Vorzeit gehören die gewaltigen Leidenschaften, welche die Helden beherrschen, ihre Vernichtungskämpfe, die entsetzliche Rache, welche die einst so liebliche Kriemhild an dem Mörder ihres Gatten nimmt, an. Ungleich mildere Bilder als dieses Gemälde erschütternder Tragik gewährt das Gudrunlied, in dem die Tiefe des deutschen Gemütes und die Tugend weiblicher Treue verherrlicht werden. Die andern mittelalterlichen Volksepen haben sagenhaft gewordene Gestalten der Völkerwanderung zum Mittelpunkt, besonders Dietrich von Bern. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß wir auch aus älterer Zeit ein Lied dieser Heldensage in dem Hildebrandsliede besitzen, dem tragischen Kampf des Recken Hildebrand mit seinem Sohne Hadubrand; der Schluß dieses noch im Stabreim gedichteten epischen Liedes ist leider verlorengegangen.

11. Die Kunstepiker des Mittelalters, deren bedeutendste Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg sind, haben nicht die deutsche Heldensage, sondern die keltisch-romanischen Stoffe ihrer französischen

Vorbilder ihren Dichtungen zugrunde gelegt, um an ihnen die Ritterideale ihrer Zeit zu verherrlichen. Hoch ragt über die andern romantischen Ritterepen Wolframs Parzival hervor, eins der großangelegtesten und tiefsinnigsten Dichtwerke aller Zeiten, das trotz der französischen Sagenstoffe, der Artus- und der Gralssage, die seinen Inhalt bilden und in einer Unzahl von phantastischen Ritterabenteuern höchst kunstvoll zu einem Ganzen verknüpft sind, doch so echt deutsch ist wie in seiner Freude am Ritterleben so in seiner wahrhaft religiösen Grundstimmung und in deutscher Gemütsinnigkeit und Idealität. Nirgend sonst ist uns die Gemütswelt des deutschen Jünglings, sein den höchsten Idealen zugewandtes Streben, sein Irren und der endliche, durch schwere Seelenkämpfe errungene Sieg des gereiften Mannes so ergreifend dargestellt wie an dem Helden dieser Dichtung. Sie ist ein Seelengemälde, welches die tiefsten Fragen der Menschenbrust beantworten will und typisch den Entwicklungsgang vom naiven Kinderglauben durch die Nacht des Zweifels zum beseligenden Siege zeichnet. Das Epos stellt so in Parzival das Ideal des weltlichen Rittertums und geistlichen Königtums dar, und das in einer ebenso phantasievollen wie edlen und von dem gemütvollen Dichter mit feinem Humor gewürzten Sprache. Tief unter dem Parzival stehen an Ewigkeitsgehalt die Epen Gottfrieds von Straßburg und Hartmanns von Aue, jenes durch bestrickende Anmut der Darstellung, diese durch Glätte der Sprache ausgezeichnet.

12. Aus der italienischen Renaissancepoesie sind zwei der Weltliteratur angehörende epische Dichtungen

mit romantischem Charakter zu nennen, Ariosts Rasender Roland und Torquato Tassos Befreites Jerusalem, von denen die erstere ihren Stoff dem Sagenkreise Karls des Großen, die letztere der Welt der Kreuzzüge entlehnt. Aus neuerer Zeit sind zu den romantischen Epen Wielands Oberon und Herders Cid zu rechnen. Jener führt in das Feenreich und überbietet noch die Phantastik der mittelalterlichen Epen; trotz aller Kunst des Dichters vermag das Epos uns doch nicht recht zu fesseln, da ihm ein würdiger Gegenstand fehlt. Im Herderschen Cid hingegen lebt die Ritterwelt des Mittelalters mit ihren Idealen wieder auf, der nach spanischen Quellen behandelte Stoff trägt in der Zeichnung der Gestalt des Helden wie seiner Umwelt diesem Ursprung Rechnung, die Form der Dichtung ist die eines Romanzenzyklus. Aus der jüngsten Zeit sei hier noch auf Webers Epos Dreizehnlinden hingewiesen, welches die Bekehrung der Sachsen zum Stoff und den Nethegau an der Oberweser zum Schauplatz hat. Aus der schwedischen Literatur nenne ich noch Tegnérs Frithjofssage, eine moderne epische Dichtung aus der altnordischen Welt, welche auch bei uns viel Freunde gewonnen hat, endlich als Beispiel eines seinen Stoff aus der Geschichte schöpfenden neueren Epos H. Linggs Völkerwanderung.

13. In einen engen bürgerlichen Kreis mit welthistorischem Hintergrunde führt uns Goethe in seiner Dichtung Hermann und Dorothea und hat mit ihr die poetische Literatur um das bürgerliche Epos bereichert. Der Dichter hat die Form des heroischen, im besonderen des homerischen Epos mit einem Inhalt er-

füllt, der mit Großtaten nichts mehr zu tun hat, sondern die Schicksale einiger weniger Personen einer deutschen Kleinstadt betrifft. Indem er diese Menschen im Zustande vollster Befriedigung und Harmonie mit sich selbst und der Welt darstellt — denn der Kampf, den auch sie zu bestehen haben, wird bald friedlich beigelegt — und ihnen ein naives Empfinden verleiht, mit dem sich freilich hoher sittlicher, auch geistiger Gehalt verbindet, hat Goethe in diesem Epos ein Gedicht idyllischen Charakters geschaffen. Die Handlung ist einfachster Art, die Verschiedenartigkeit der Charaktere von Vater und Sohn bringt einen Zwist in der Familie hervor, der durch das Eingreifen guter Freunde bald eine alle Teile beglückende Lösung findet. Ein eigentliches Idyll ist J. H. Voß' Luise: an sich unbedeutende Vorgänge spiegeln anziehend und gehaltvoll das innere Wesen und das Leben von Menschen, die in ihrem beschränkten Daseinskreise wahrhaft glücklich sind.

14. Religiöse Bestandteile der homerischen Epen sind die Götterszenen, an denen beide Epen reich sind. Als eine epische religiöse Dichtung kann man Hesiods Theogonie, eine Genealogie der Götterwelt, bezeichnen. Ein eigentlich religiöses Epos hat aber die Literatur der Alten nicht aufzuweisen, dagegen besitzt die ältere deutsche Dichtung mehrere große epische Dichtungen mit religiösem Stoff. Wie die nordischen Germanen in ihren Edden Einzellieder mythologischen Inhalts hatten, so ist auch bei uns eine epische Dichtung vom Weltende, der Muspilli, wenigstens bruchstückweise erhalten. Aus christlicher Zeit haben wir dann mehrere sogenannte Evangelienharmonien d. h. poetische Darstellungen des Lebens und Leidens

Jesu Christi nach den vier Evangelien. Von ihnen kann nur die altsächsische, der **Heliand**, auf dichterische Bedeutendheit Anspruch erheben. Denn dieses in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts entstandene Epos ist nicht nur durch den in ihm noch verwendeten Stabreim und die altgermanische epische Dichtersprache uns noch ein Beispiel älterer germanischer Dichtweise, es ist auch in seiner Behandlung des religiösen Stoffes von hoher dichterischer Kraft und außerordentlichem Zauber, der vor allem in der eigenartigen Verschmelzung der neuen religiösen Anschauungsweise und der Heilsgeschichte mit den überkommenen heidnischen Vorstellungen und dem deutschen Volksleben besteht. Die meisterhafte Handhabung der epischen Sprache, phantasievolle Darstellung des Stoffes und innige Beteiligung des Gemüts an ihm verleihen dem Heliand noch heute einen großen poetischen Wert. Hat diese Dichtung ihren Stoff der Bibel entlehnt, so ist des Italieners **Dante Göttliche Komödie** in anderm Sinne ein religiöses Epos: es ist eine der gedankentiefsten Dichtungen der Weltliteratur, die in drei Teilen, der Hölle, dem Fegefeuer und dem Himmel, in Nachahmung von Vergils VI. Buche der Äneis unter Heranziehung der Kirchengeschichte und der politischen Geschichte Italiens seiner Zeit die religiöse Welt episch behandelt. Daß es starken lyrischen Gehalt hat, ergibt sich aus dem Stoff mit Notwendigkeit; ist doch auch ihre Form das zu Einzelbildern und lyrischen Betrachtungen einladende Sonett. Die Sprache der Dichtung ist gewaltig und erhaben.

15. Nach dem Vorbilde von Miltons Verlorenem Paradiese hat Klopstock sein Epos Der Messias geschaffen, die erste große Dichtung unserer neueren Literatur. Im homerischen Verse und mit homerischer Kunst hat er den übergewaltigen Stoff seines Themas, der sündigen Menschheit Erlösung, in einem umfangreichen Epos von zwanzig Gesängen bearbeitet. Er beschränkt sich nicht auf den biblischen Bericht, sondern ergänzt ihn durch die von seiner kraftvollen und erhabenen Dichterphantasie geschaffene Welt der himmlischen und höllischen Geister und ist ganz beherrscht von der Andachtswelt der religiösen Empfindungen. Die Handlung der Dichtung ist nur zum Teil eine sinnliche, sich auf der Erde begebende, zum Teil auch eine übersinnliche, welche sich im Himmel und in der Hölle vollzieht. In großartigem Entwurf beginnt sie mit dem feierlichen Gelübde des Messias, die Menschheit zu erlösen, und dem Gegengelübde Gottes, die Sünde zu vergeben, geht dann zur Vollziehung des Kreuzestodes Christi über, stellt das Gericht dar, welches der Messias über die Menschheit abhält, und endet mit dem Triumph seiner Himmelfahrt. Nur eine so tiefe Versenkung des Gemütes in die Geheimnisse der christlichen Religion und eine so gewaltige Kraft der Phantasie, die zu dem Kunstmittel des visionären Schauens greift, vermochte des erhabenen Stoffes Herr zu werden. Die Dichtersprache fand Klopstock nicht vor, er hat sie erst schaffen müssen und dadurch unserer deutschen Poesie eine ungeahnte Bereicherung gebracht.

16. Ein Tierepos kennt nur die deutsche Literatur der älteren Zeit. Zwar hatten die Griechen eine Batracho-

myomachie, den Froschmäusekrieg, doch ist das eine sich an die Tierfabel anlehnende parodistische Dichtung, welche den feierlichen Ton des Epos auf einen geringfügigen Gegenstand anwendet, den Krieg scherzhaft darstellt. Das Tierepos, das aus deutschem Stamm in den Niederlanden, dem nördlichen Frankreich und dem westlichen Deutschland seine Blüte gehabt hat, ist durchaus im naiven epischen Stil gehalten, indem ohne jeden satirischen Nebenzweck den Tieren menschliches Empfinden, Vernunft und Rede beigelegt wird, sie in alle Gewohnheiten unseres Lebens eingeweiht erscheinen, ohne daß ihnen ihre tierische Besonderheit genommen wird. Es sind die Haustiere und die mit dem Menschen sonst in häufige Berührung kommenden Bewohner der Wälder und Gewässer, welche die Helden dieses Epos bilden, und zwar treten die Vertreter der einzelnen Tierarten als Typen auf, es ist immer nur von dem Wolf, dem Fuchs, der Henne die Rede, und sie werden mit einer aus dem innigen Verkehr der Menschen der älteren Zeit mit der Tierwelt zu erklärenden Schärfe der Beobachtung geschildert. Der gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Niederdeutschland entstandene Reynke de Vos zeigt diesen altgermanischen Stoff seiner Naivetät entkleidet, die schon in der älteren Dichtung entgegentretende Gleichsetzung der einzelnen Tiere mit Menschen von ganz bestimmter Charakteranlage hatte dazu geführt, in ihnen die Vertreter bestimmter menschlicher Typen zu sehen, die nun dazu benutzt wurden, menschliche Charakterschwächen, ja die Bosheit und Niederträchtigkeit, welche man in ganzen Ständen verkörpert sah, zu verspotten und zu geißeln. In diesem Sinne hat

auch Goethe sein Epos Reineke Fuchs verfaßt, das eine durchaus satirische Dichtung ist.

17. Die prosaische Bearbeitung epischer Stoffe hat, weil aus den romantischen Epen des Mittelalters hervorgegangen, bei uns den Namen Roman erhalten. Die im 16. und 17. Jahrhundert entstandenen Dichtungen dieser Art sind denn auch zumeist Erzählungen von Abenteuern, so der aus dem Französischen stammende Amadis, der Teuerdank Kaiser Maximilians I. und der abenteuerliche Simplicissimus Grimmelshausens, ein unschätzbares Kulturgemälde der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Aber daneben wurden frühzeitig bürgerliche Romane eigener Erfindung veröffentlicht, und seit dem 17. Jahrhundert hat der Roman allmählich sich aller Stoffe, welche für die erzählende poetische Darstellung geeignet sind, bemächtigt. Er ist die Dichtart geworden, welche bedeutsame menschliche Schicksale, sei es ganzer Völker oder sonstiger Gemeinschaften, sei es, was häufiger ist, einzelner Personen zum Inhalt hat. Vor allem bilden seinen Stoff die Kämpfe, welche dem Menschen im Leben erstehen und an denen er die Kraft seines Willens zu erweisen hat. Zuweilen erstreckt sich der Roman über das ganze inhaltreiche Leben seines Helden, in der Regel führt er es nur bis zu dem Augenblick, wo derselbe erreicht hat, um was er gekämpft, also bis zu dem entscheidenden Lebensabschnitt. Daß im gewöhnlichen Sprachgebrauch bei dem Worte Roman an Liebesgeschichten gedacht wird, kommt daher, weil die Liebe eine der stärksten Mächte des Menschenlebens ist und darum in der Tat häufig genug eine wichtige, wenn

nicht die entscheidende Rolle im Roman spielt. Die Romanliteratur ist in der neueren Zeit eine unendlich große geworden, aber nur einem geringen Teil dieser Dichtungen kommt die Bezeichnung von Kunstwerken zu. Nur diejenigen Romane können als Kunstschöpfungen gelten, welche nach den Gesetzen der epischen Kunst geschaffen sind, was von der Dutzendware nicht im entferntesten zu sagen ist.

18. Mit der Befolgung der Kunstgesetze der epischen Dichtung kann für den Roman freilich nur gemeint sein, daß er einmal nicht in den unkünstlerischen Fehler der Schilderungssucht und Beschreibung der Gegenstände verfällt, statt das Nebeneinander in Handlung aufzulösen und an ihr zur Anschauung zu bringen, daß er sich überhaupt bewußt bleibt, daß seine eigentliche Aufgabe die Erzählung von Handlungen ist, im besonderen die Charaktere nicht durch breites Ausmalen, sondern durch ihren Anteil an der Handlung, also durch indirekte Charakteristik, schildert, sodann daß er überhaupt alles meidet, was dem Wesen des Kunstwerkes Abtrag tun muß. Andererseits ergeben sich aus der neuen Kunstform doch auch bedeutsame Unterschiede gegen das Heldenepos. Sie betreffen einerseits die Darstellung des Zuständlichen, auf die das Epos im allgemeinen verzichten muß; es beansprucht, je mehr der Roman die Gestalt einer kulturhistorischen Dichtung, des Zeitgemäldes annimmt, und je realistischer er wird, einen um so breiteren Raum. Sodann kann der Roman ganz anders sich in das Seelenleben der Handelnden vertiefen als die epische Versdichtung, ihm stehen zu seiner Entfaltung viel

mehr Mittel zur Verfügung als einer Dichtung in gebundener Rede. Die Prosa ermöglicht endlich auch eine naturwahrere Darstellung, eine breitere Anlage und künstlichere Verwicklung und Lösung des Knotens sowie eine stärkere Spannung des Lesers und die Beherrschung des gesamten Stoffes durch einen wesentlichen Gedanken, die Idee der Dichtung. Hingegen ist unkünstlerisch die in dem Roman vielfach sich breitmachende Tendenz. Eine Dichtung darf nicht den Zweck der Belehrung an der Stirn tragen, erst recht nicht für bestimmte Lebensauffassungen auf religiösem oder politischem oder sozialem Gebiete Stellung nehmen oder den Willen des Lesers in Tätigkeit setzen wollen. Eine solche Absicht tut dem Charakter eines Romans als eines Kunstwerkes erheblich Eintrag. Denn die Kunst will gewiß auch auf unsere Einsicht, unser Urteil, auf Gefühl und Willen wirken, aber doch nur durch das Wohlgefallen, welches sie an Form und Gehalt des Kunstwerkes weckt.

19. Der erste Kunstroman unserer Literatur ist der Simplicissimus gewesen, der eine künstlerische Komposition, eine um den Helden sich schließende Handlung, freilich mit vielen Nebenhandlungen (Episoden), und schon die Beobachtung des Gesetzes der Spannung zeigt. Zum erstenmal erscheint hier auch die Ich-Form des Romans. Die Schäferromane des 17. Jahrhunderts dagegen mit ihren mythologischen Spielereien haben ebensowenig künstlerischen Wert wie die geschichtlichen Romane mit ihrem steifen und schwülstigen Ernst und ihrem Schwall gelehrter Gespräche; am bekanntesten von ihnen ist Lohensteins Arminius und Thusnelda. Im Anfang

des 18. Jahrhunderts tauchen dann die Reiseromane auf, denen ein realistischer Charakter eignet; epochemachend wirkte des Engländers Defoe Robinson Crusoe. Der empfindsame Familienroman mit seinem tieferen Eingehen auf die Seele des Weibes wurde von dem Engländer Richardson eröffnet, von Wieland der Bildungsroman mit starkem philosophischen Gehalt, der seine Höhe in Goethes Wilhelm Meister erreichte. Freilich wird in ihm das philosophische Prinzip durch das ästhetische abgelöst, aber auch er ist reich an geistvollen Gesprächen und reiffster Lebensweisheit. Diese Gattung des Romans hat besonders eifrige Pflege durch Jean Paul (Richter) gefunden, der das Bildungs- und Erziehungsproblem in mehreren größeren Dichtungen behandelt mit stark lyrischem Einschlage und realistischer Kleinmalerei. Ein poetisch sehr wertvoller Künstlerroman ist endlich der Grüne Heinrich des Schweizers Gottfried Keller aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die phantasievolle Lebensgeschichte einer problematischen Natur, der ihre ästhetische Lebensauffassung zum Verderben wird, zugleich eine Selbstbiographie. Von Goethe war im Jahre 1774 in seiner Sturm- und Drangperiode der epochemachende Roman Werthers Leiden erschienen, in welchem der junge Dichter eine psychologische Kunst entwickelt, welche jetzt eifrige Nachahmung fand; doch hat die Feinheit und Tiefe seiner Seelenmalerei keiner der Zeitgenossen erreicht, ebensowenig die herrliche Schönheit der Sprache. Der bedeutendste Roman Goethes sind die Wahlverwandtschaften, eine Dichtung von hohem sittlichen Gehalt in ihrer Predigt von der befreienden und

versöhnenden Macht der Entsagung. Mit ihr eröffnete er die Reihe der Gesellschaftsromane, die, aus dem Familienroman des 18. Jahrhunderts hervorgegangen, nicht selten ins Lüsterne und Frivole umschlugen.

20. Die Romantik setzte mit Novalis' Heinrich von Ofterdingen zunächst die Phantastik im Roman wieder in ihr altes Recht ein, die ‚blaue Wunderblume' macht die Welt zum Märchen, in dem alles höheren Sinn hat. Mit Hauffs Lichtenstein beginnt dann in Nachahmung des Schotten Walter Scott der historische Roman der neueren Zeit. Nicht mehr das moralische oder romantische, sondern das sittengeschichtliche Interesse gibt dieser Romangattung ihren Charakter, und auch die Technik wird jetzt die moderne, wie sie die epische Kunst dem Roman zuweist. Neue Probleme bringt wie der gesamten Dichtung so auch dem Roman die Julirevolution 1830, der Roman des Jungen Deutschland ist der sozialpolitische Zeitroman, der die Poesie in den Dienst des Lebens stellen und der Nation eine neue Zukunft geben will. An der Spitze dieser Bewegung stand Karl Gutzkow mit seinen Romanen Wally die Zweiflerin, der die Gleichstellung der Frau verherrlicht, und den Rittern vom Geist und dem Zauberer von Rom, Zeitgemälden der Reaktion und des Ultramontanismus. Mehr humoristisch-satirische Züge trägt Immermanns Münchhausen, eine Nachahmung von Goethes Wilhelm Meister, welcher vor allem die aufkommende Industrie geißelt, mit seiner Einlage, der Novelle Der Oberhof, in welcher den charakterlosen Gebildeten des Romans der kraftvolle westfälische Bauernstand gegenübertritt. Diesem bodenständigen Idyll folgten

bald die realistischen Dorfgeschichten von Auerbach und Gotthelf nach, ihr Hauptvertreter aber wurde Otto Ludwig mit seinen thüringischen Dorfromanen Die Heiterethei und Zwischen Himmel und Erde; namentlich der zweite ist ein Muster psychologischer Feinheit. Sodann ist vor allen der Mecklenburger Fritz Reuter zu nennen, der in seiner Dialektdichtung, besonders in dem Roman Ut mine Stromtid mit derbem Humor prächtige Bilder aus seiner ländlichen Heimat mit ihrer gemütvollen, urgesunden Bevölkerung im Rahmen spannend erzählter Verwicklungen gibt.

21. In der alemannischen Landschaft wurzelt der historische Roman V. von Scheffels Ekkehard, der geschichtliche Treue mit psychologischem Realismus und herzerfreuender Frische der Darstellung verbindet. Schon vorher hatte die Gattung der historischen Romane auf märkischem Boden erfolgreiche Pflege durch Willibald Alexis gefunden, der in den Hosen des Herrn von Bredow auch den humoristischen Ton anschlug. Nach dem deutsch-französischen Kriege wandte sich Gustav Freytag ihr zu in den Ahnen, einem Romanzyklus, der die Vorfahren eines Geschlechts von den ältesten germanischen Zeiten durch alle Epochen deutscher Geschichte bis zum Jahre 1848 begleitet und in mehreren dieser von nationalem Geist erfüllten und mit kulturgeschichtlicher Treue dargestellten Dichtungen bedeutende Kunstschöpfungen geliefert hat, deren Stärke freilich weniger in ihrem künstlerischen Aufbau als in wundervollen Einzelheiten der Schilderung besteht. In weit geringerem Maße gilt das von den Romanen von Georg Ebers, die bemüht sind, durch ein

Übermaß von Gelehrsamkeit das alte Ägypten der Mumien für die Gegenwart wieder lebendig zu machen. Ebensowenig wie sie können Ernst Ecksteins archäologische Romane die Schwierigkeit überwinden, welche in dem Widerstreit modernen und antiken Fühlens für den Dichter liegt. Auch Felix Dahns Kampf um Rom, die ergreifend dargestellte Tragik des Heldenkampfes und der Vernichtung der Ostgoten in Italien, mutet uns denn doch bedenklich romantisch an, und die Gestalten aus der nordischen Götterwelt in Odhins Trost, Odhins Rache und Sind Götter? sind reichlich stark modernisiert. Der bedeutendste Dichter der Neuzeit auf dem Gebiete des historischen Romans ist der Schweizer Konrad Ferdinand Meyer, sein Jürg Jenatsch vereinigt die Vorzüge psychologischer Vertiefung und lebensvoller, gewaltiger Darstellungskraft.

22. Gustav Freytag hat auch den bürgerlichen Roman zu bedeutender Höhe geführt. Vor allem in seinem Soll und Haben, in welchem er ‚das deutsche Volk bei seiner Arbeit gesucht‘ hat. Sein Vorbild war der Engländer Dickens, der in seinen zahlreichen humorvollen und psychologisch tiefangelegten Romanen das Volksleben unübertrefflich darzustellen versteht. So hat Freytag die drei Lebenskreise des tüchtigen, werteschaffenden deutschen Kaufmanns, des habgierigen und gewissenlosen Judentums und des sich vornehm abschließenden, aber schon dem Niedergange zueilenden Adels in einer reichen Handlung packend gezeichnet, dazu den Gegensatz der verlotterten polnischen Wirtschaft und des kraftvollen deutschen Bürgertums. Künstlerisch schwächer ist Freytags

Verlorene Handschrift, welche die gelehrten Kreise schildert. Vertreter des bürgerlichen Liberalismus ist auch Fr. Spielhagen, besonders in seinen Romanen Problematische Naturen, der die Adelsherrschaft vor der Revolution malt, Hammer und Amboß, der den proletarischen Klassenkampf, und der Sturmflut, der den Börsenkrach der siebziger Jahre zum Stoff nimmt. Als Humorist hat Wilhelm Raabe das Leben des Volkes in einer großen Zahl von Romanen dargestellt; mit Vorliebe sucht der gemütstiefe niedersächsische Dichter die armen und kleinen Leute, die Einsamen und Sonderlinge auf, sein Roman Der Hungerpastor gehört zu den besten Erzeugnissen epischer Kunst. Endlich gehört hierher der in seinem ganzen Empfinden mit der Mark Brandenburg verwachsene Theodor Fontane, dessen erster historischer Roman Vor dem Sturm in seinem Gemälde der Erhebung gegen Napoleon schon seine Kunst realistischer Schilderung erwiesen hatte und der im Alter eine Reihe Sittenromane schuf, welche das Leben gewisser Berliner Gesellschaftskreise, aber auch des märkischen Edelmanns wahrheitsgetreu widerspiegeln. Fontane ist kein tiefschürfender Dichter, wohl aber besitzt er neben scharfer Beobachtungsgabe stark ausgebildeten Sinn für den poetischen Gehalt des Lebens und neigt zu heiter-ironischer Behandlung des Stoffes.

23. Eine unübersehbare Menge von Romanen haben die letzten Jahrzehnte des 19. und die ersten des jetzigen Jahrhunderts hervorgebracht. Von den wertvolleren seien nur genannt M. von Ebner-Eschenbachs Gemeindekind, eine Dichtung voll warmer Menschenliebe und von über-

zeugender Kraft der psychologischen Wahrheit, und G. Frenssens Jörn Uhl mit seinem starken Naturgefühl. Der Naturalismus hat sich das Verdienst erworben, den Blick für die Wirklichkeit zu schärfen, und Dichtungen wie Sudermanns Frau Sorge erweisen eine große psychologische Sicherheit. Über den Naturalismus haben wir auf S. 32 unser Urteil abgegeben, auf seine Erzeugnisse einzugehen gehört nicht zu den Aufgaben einer Würdigung der Werke der Kunst. Erst recht scheidet für uns die Flut der Unterhaltungsromane der Gegenwart aus, die nur ein flüchtiges stoffliches Interesse wecken wollen und auf künstlerischen Gehalt zumeist ganz verzichten.

24. Hat der Roman Lebensschicksale und schwere Konflikte zum Inhalt, so begnügt sich die kürzere Novelle damit, Einzelbegebenheiten aus dem Menschenleben und Verwicklungen darzustellen, doch will sie nicht nur die allgemein interessierenden Vorgänge erzählen, sondern an ihnen auch das Wesen der handelnden Personen deutlich abspiegeln. Schöpfte der Roman ursprünglich seine Stoffe aus der Sage der Vergangenheit, so greift die Novelle mit Vorliebe in die Gegenwart, daher ihr Name (novella = neue Geschichte). Sie hat ihren Ursprung in den romanischen Ländern genommen, in Italien ist sie zuerst kunstgemäß ausgebildet worden: noch heute berühmt ist Boccaccios Decamerone, eine Sammlung von 100 meisterhaft erzählten Novellen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. In neuerer Zeit wurde diese Dichtungsart besonders gepflegt von H. von Kleist und den späteren Romantikern A. von Arnim und Brentano, auch Eichen-

dorff, W. Hauff und A. Stifter. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind der Schweizer Gottfried Keller und der Schleswiger Theodor Storm bedeutende Novellendichter gewesen: jener veröffentlichte in seiner zweiten Schaffensperiode von barockem Humor, aber auch starkem Wirklichkeitssinn zeugende Gemälde behaglicher Kleinkunst, dieser hat dem deutschen Volke einen wahren Schatz von anfangs mehr lyrisch-weichen, später auch kräftigeren, nicht selten tragisch verlaufenden, durch tiefes Gemüt, inniges Naturgefühl und starken Heimatsinn ausgezeichneten Prosadichtungen geschenkt. Steierische Heimatkunst beseelt die Novellen des kernigen und volkstümlichen Peter Rosegger. Aus der sonstigen großen Zahl von Novellendichtungen sei noch auf die Sammlung kulturhistorischer Novellen W. H. Riehls hingewiesen, die in Empfinden und Gesittung früherer Zeiten meisterhaft einführen.

25. Sind Roman und Novelle Kunstdichtungen, so sind Sage und Märchen der Volksdichtung zuzuzählen. Unter Sage verstehen wir Dichtung, welche die geschichtlichen Erlebnisse eines Volkes durch die Volksphantasie umrankt und umgestaltet. Aus dieser Sagenwelt schöpft, wie wir sahen, das Heldenepos: wie Homers Epen auf geschichtliche Vorgänge der Vorzeit zurückgehen, so das Nibelungenlied und die andern Volksepen des deutschen Mittelalters auf die Völkerwanderung. Die Ereignisse und Zustände, auch die Personen der Geschichte erscheinen hier ganz verändert, was nicht zu verwundern ist, wenn man bedenkt, daß auch heute geschichtliche Vorgänge und Gestalten der unmittelbaren Vergangenheit von der Sage gründlich entstellt sind. Die auf religiösem Gebiet ent-

standenen Sagen pflegen wir als Legenden zu bezeichnen, weil ehemals die Heiligengeschichten zur Vorlesung bei den Gottesdiensten bestimmt waren. Von der Sage wesentlich verschieden ist das Märchen (mhd. maere = Kunde, Erzählung), das nicht an Ort und Zeit gebunden ist und scheinbar willkürliche und schrankenlose, wenn auch stets sinnvolle Gestaltungen der Volksphantasie enthält. Doch ist es ein Irrtum, anzunehmen, daß Märchen lediglich ein Spiel der Phantasie wären, wir haben vielmehr in einem großen Teil von ihnen den Niederschlag der alten Mythen, der Anschauungen von der Götterwelt, zu sehen. Freilich lassen unsere Volksmärchen diesen Ursprung kaum noch erkennen, dennoch bergen sich in den teils schreckhaften und bösen, teils guten und freundlichen Geistern des Märchens die alten heidnischen Götter. Zugleich befriedigt diese Erdichtung das Verlangen der Phantasie nach dem Ungewöhnlichen und Ungeheuerlichen, aber auch nach dem in der Welt der Wirklichkeit so oft vermißten Siege des Guten und Rechten über alle Bosheit. Beide, Märchen und Sage, sind als echte Poesie erst in der Neuzeit gewürdigt worden, und erst da hat man diese verborgen gebliebenen reichen Schätze der Dichtung der Öffentlichkeit erschlossen. Einen Teil unserer Heldensage haben die Volksbücher des ausgehenden Mittelalters aufbewahrt, die alten Märchen sind zuerst in Nachwirkung der Bestrebungen der Romantik von den Gebrüdern Grimm gesammelt worden, andere wie Bechstein sind ihnen darin gefolgt. Aber wir besitzen auch Volksmärchen aus der Neuzeit wie die Andersenschen und Märchendichtungen von Goethe, den Romantikern Musäus und Tieck,

Fouqué, Hauff u. a. Eine sehr anziehende Darstellung der griechischen Mythen enthalten Ovids Metamorphosen. Legenden in humoristischer Behandlung hat Hans Sachs gedichtet, Goethe hat ihn mit Erfolg (vgl. Das Hufeisen) nachgeahmt.

26. Während Märchen und Sage in Prosa gehalten sind, haben die zuletzt genannten Legenden die poetische Form. In ihr besitzen wir auch kleinere Erzählungen aus dem Menschenleben, die schlicht und anspruchslos zumeist einen für die Lebensführung wertvollen Gedanken veranschaulichen, aber nicht der Gedankenlyrik, sondern der epischen Gattung angehören, weil nicht der in ihnen enthaltene Gedanke, sondern die Erzählung selbst das Interesse des Lesers beansprucht. Eine solche in Versform gehaltene Erzählung, deren Meister bei den Alten Ovid war, aus dem Mittelalter ist der Meier Helmbrecht, der den Verfall der höfischen Sitte in satirischem Tone darstellt. Ihre größte Blüte hat diese Gattung der epischen Poesie durch Hans Sachs erreicht, der besonders den Schwank pflegte. In der zweiten Periode unserer Literatur hat Goethe gern von ihr Gebrauch gemacht, aber auch sonst ist sie außerordentlich beliebt, ich nenne nur Gellert, Pfeffel, Chamisso. Wird die poetische Erzählung in die Tierwelt verlegt, so entsteht die Tierfabel, welche wie das Tierepos die Tiere mit menschlicher Vernunft begabt redend und handelnd einführt, aber nur zu dem Zweck, um moralische Wahrheiten oder Klugheitsregeln in dem Verhalten der mit menschlichen Charakterzügen ausgestatteten

Tiertypen anschaulich einzuprägen; ihre Form ist teils der Vers, teils die Prosa. Die Griechen hatten als Fabeldichter den Äsop, die Römer den Phädrus, wir Luther, Gellert, Lessing u. a. Die Parabel will an Vorgängen aus dem Menschenleben religiöse oder moralische Wahrheiten in Gestalt eines durchgeführten Vergleichs darstellen. Wir kennen sie aus dem Neuen Testament, wo der Heiland in seiner Lehre von ihr mit Vorliebe Gebrauch macht. Parabeldichter sind Herder und Rückert. Wird zu solchem belehrenden Zweck die Umdichtung eines Mythus vorgenommen, so entsteht die Paramythie, wie Herders Kind der Sorge und Hoffnung. Die Allegorie begnügt sich mit dem bloßen Bilde und läßt seine Deutung weg, so Schillers Pegasus im Joche.

27. Standen schon die zuletzt besprochenen Dichtarten an der Grenze von Epik und Lyrik, so gilt das in noch höherem Maße von den Balladen und Romanzen, welche wohl mehr oder minder ausführlich Handlung erzählen, aber das Gefühl stark erregen, auch zum Teil besonders wertvolle Gedanken veranschaulichen wollen. Ihre Namen bezeichnen den verschiedenen Ursprung dieser Gattung, Ballade, ein spanisches Wort, bedeutet eigentlich Tanzlied, die Romanze weist auf die romanischen Länder. Man pflegt sie so zu unterscheiden, daß jene einen düsteren, nicht selten grausigen Charakter hat, wie er der Poesie der nordischen Völker, die die Ballade besonders gepflegt haben, entspricht, die Romanze hingegen ergreifende und eine sittliche Idee durchführende Vorgänge zum Inhalt hat. Als besonders bezeichnend

für sie sind die von Schiller anzuführen, welche ihre Stoffe mit Vorliebe aus dem mittelalterlichen Ritterleben schöpfen, für die Ballade sei die schottische Dichtung Edward in Herders Stimmen der Völker in Liedern oder Goethes Erlkönig genannt. Dieser Dichtart ist ein der Erzeugung einer starken Stimmung günstiger fast dramatischer, in rascher Handlung zur Katastrophe führender Fortschritt eigen.

VIII. Die dramatische Dichtung.

Die dramatische Kunst ist aus Kultushandlungen oder doch aus Aufführungen, welche im Zusammenhange mit der Religionsübung standen, hervorgegangen. Die attische Tragödie hat ihren Ursprung in den an den Dionysosfesten in Athen üblichen szenischen Handlungen, die sich an die Chorgesänge anschlossen, das deutsche Drama in den Spielen, welche an den großen christlichen und Heiligenfesten der kirchlichen Feier dienten. Während bei uns dieser Zusammenhang abgebrochen wurde, nachdem durch Hans Sachs, Jakob Ayrer u. a. die Spiele in Tragödie, Komödie und Fastnachtsspielen eine gewisse literarische Blüte erreicht hatten, und seit dem 17. Jahrhundert für die deutschen Dramatiker das englische Schauspiel das maßgebende Muster wurde, ist die griechische Dramendichtung in strenger geschichtlicher Entwicklung aus den dionysischen Festchören heraus bis auf die Höhe durch das große Dreigestirn Äschylus, Sophokles und Euripides ihrem Ursprunge sichtlich getreu geblieben und zu Kunstschöpfungen gelangt, welche wegen ihrer hohen Vollendung für die Technik des Dramas zu allen Zeiten Muster geblieben sind. Aristoteles hat aus ihnen die Theorie dieser Dichtungsgattung geschöpft, welche unser Lessing seinen in der Hamburgischen Dramaturgie niedergelegten Kunstanschauungen über die Dramatik zugrunde gelegt hat.

2. Das moderne deutsche Drama hat freilich seine neue Gestalt durch Shakespeare gewonnen, dem es darin folgt, daß es seine Stoffe der Geschichte und dem wirklichen Leben entlehnt, während die antike Tragödie sie hauptsächlich aus dem Mythus und der Heldensage nahm, aber auch in dem ungleich größeren Reichtum der vorgeführten Handlung, zu deren mannigfaltigerer Gestaltung das Fehlen des ihre Einfachheit fordernden Chores wesentlich beitrug. War Lessing der Begründer des neueren deutschen Dramas und hat er an die Stelle der Haupt- und Staatsaktionen des 17. Jahrhunderts das bürgerliche Drama gesetzt, so haben es Goethe und Schiller auf seinen Höhepunkt geführt. Von den Romantikern war Heinrich von Kleist Meister der dramatischen Dichtung, und das 19. Jahrhundert hat eine reiche Dramendichtung aufzuweisen, von bedeutenderen Dichtern seien nur Grillparzer, Hebbel, O. Ludwig, M. Greif und Ernst von Wildenbruch genannt.

3. Beschränkt waren bei den älteren Griechen auch die Stoffe der heiteren dramatischen Dichtung, der Komödie, gewesen, die bei ihrem größten Vertreter, Aristophanes, den Charakter einer die politischen, sozialen, literarischen Erscheinungen der Zeit geißelnden Satire annahmen. Der neueren attischen Komödie, welche ins frische Leben hineingriff, entstammte die römische Dichtung des Plautus und Terenz. Wie Shakespeare der gewaltigste Tragödiendichter ist, so hat er auch die vortrefflichsten Lustspiele geschrieben, der Franzose Molière hat bedeutende Charaktertragödien verfaßt, und bei uns ist Lessing mit seiner Minna von Barnhelm der Be-

gründer des künstlerischen Lustspiels geworden. Nach ihm ist H. von Kleist mit seinem Zerbrochenen Kruge zu nennen, und G. Freytag hat in seinen Journalisten eine klassische Komödie geliefert. Gepflegt worden ist daneben besonders die niedere Form des Lustspiels, die Posse und die Burleske, in der schon Hans Sachs Meister war.

4. Die menschlichen Handlungen, welche der Gegenstand der dramatischen Dichtung sind, werden in ihr als in der Gegenwart sich vor unseren Augen vollziehend dargestellt; vom aufgeführten Drama gilt das im eigentlichen Sinne, indem Schauspieler die handelnden Personen vertreten, im gelesenen muß unsere Phantasie sie sich als vor uns aufgeführt vorstellen. Die Gestaltung, welche diese Handlung durch den sie schaffenden Dichter zunächst gefunden hat, nennen wir die Fabel des Dramas. Sie ist dann von ihm in die Kunstform einer Szenenfolge, welche sich aus Dialogen zusammensetzt, gebracht worden. So ist die dichterische Rede in dieser Dichtungsgattung die des Gespräches der handelnden Personen, nur ausnahmsweise hat auch das Selbstgespräch statt: Monologe finden da Anwendung, wo sie solche Gedanken oder Absichten einer Person aussprechen, die ihrer Natur nach keine Mitwisser vertragen, in ihnen redet dieselbe gewissermaßen zu sich selbst. Von der im Drama vorgeführten Handlung gilt in weit höherem Maße als von der im Epos erzählten die Forderung, daß sie Bedeutsamkeit besitzen müsse, die Personen Stärke des Willens und Leidenschaftlichkeit; denn nur dann ist sie unserer, der ihr Zuschauenden Teilnahme sicher. Daß mit Vorliebe die Großen der Welt die Helden

des Dramas bilden, ist kein Zufall: richten sie doch an sich die Augen auf sich und sind sie doch ganz besonders der Selbstbestimmung fähig und besonders starken Versuchungen ausgesetzt. Nie dürfen Absonderlichkeiten, auch nur Besonderheiten der Denkweise und Lebensauffassung den Inhalt des ernsten Dramas bilden, ebensowenig darf es Völkerschaften betreffen, welche außerhalb unseres Kulturkreises stehen, weil es da das Interesse auf Nebendinge ableiten würde.

5. Unter Handlung, wie sie den Inhalt eines Dramas bildet, ist nicht bloß das äußerlich sichtbar werdende Tun, sondern auch jede Folge innerer Veränderungen, sei es der Gedanken, sei es der Gefühle und Willensregungen zu verstehen, aber nicht diese Seelenbewegungen an sich, sondern nur wenn sie sich zu einem Wollen und zur Tat verdichten oder durch ein Tun erregt werden. Der Held des Dramas wird vom ersten Auftreten einer Empfindung zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln geführt, und andrerseits müssen fremde Einwirkungen auf ihn stark zu wirken vermögen. So bildet das Werden einer Tat und ihre Folgen für das Innere der Personen den Gegenstand des Dramas. Stärke der Willenskraft im Kampf mit widerstrebenden Gewalten wird der dramatischen Person in der Regel eigen sein müssen, weshalb wir sie geradezu als dramatischen Charakter zu bezeichnen pflegen. Darum sind die Motive der Handlung im Drama von erheblich größerer Bedeutung als im Epos; die dramatische Handlung muß, auch dem zufälligen Zusammenhang enthoben, allgemein verständlich sein, sie muß Wahrscheinlich-

keit besitzen. Wenngleich für das Drama, wie sein Name sagt, das Gefüge der Handlung die Hauptsache ist und dasselbe niemals um der Entwicklung menschlichen Seelenlebens willen vernachlässigt werden darf, so muß der Dichter doch auf die psychologische Begründung des Handelns seiner Personen die größte Mühe verwenden, die Motivierung ihm ganz besonders wichtig erscheinen. Nur dann vermögen wir der sich vollziehenden Handlung mit unserer Anteilnahme zu folgen, wenn ihre Begründung so überzeugend, so mit den psychologischen Gesetzen übereinstimmend ist, daß wir uns sagen, in dem gleichen Falle würden wir unter Annahme des gleichen Charakters, wie ihn die handelnde Person hat, ganz genau wie sie handeln müssen. Darum ist psychologische Wahrscheinlichkeit das oberste Gesetz für den dramatischen Dichter, alles muß durchaus natürlich verlaufen, niemals darf uns eine Unnatürlichkeit im Sinne des der Person einmal verliehenen Charakters zugemutet werden. Wunder physischer Art sind, wenn der Dichter es versteht, uns für sie empfänglich zu machen (Shakespeares Hamlet und Macbeth!), im Drama wohl denkbar, Wunder psychologischer Art, die unbegründete, plötzliche Veränderung eines Charakters niemals.

6. Stellt das Drama Handlungen dar, so ist damit gesagt, daß das rein Zuständliche aus ihm ausgeschlossen ist. Weder kann die Schilderung von Zuständen an sich seinen Stoff bilden, noch darf sie in ihm einen breiteren Raum einnehmen. Sie ist nur dann berechtigt, wenn sie als Grundlage des Verständnisses der sich vollziehenden Handlung dient, also als Mittel verwendet

wird, uns die Handlung selbst glaubhaft und anschaulich zu machen. Ebenso hat die Darstellung von Ereignissen keinen Platz im Drama. Geschehnisse, die nicht aus menschlichen Willensakten hervorgehen können, gehören ebensowenig wie der Zufall, das uns psychologisch unverständliche Zusammentreffen von Handlungen, ins Drama. Wohl dienen Ereignisse zuweilen dem Zweck, den Eindruck dessen, was sich auf der Bühne vollzieht, auf uns noch zu steigern, wie uns in Wallensteins Tod das Zerspringen der Gnadenkette mit banger Vorahnung erfüllt, wohl hat der Dichter ein Recht, Personen, welche sich im gewöhnlichen Leben schwerlich so glücklich treffen würden, zum Zwecke des strafferen Aufbaus der Handlung an einem Orte zusammenzuführen, aber eine Bedeutung für den Gang der Handlung dürfen weder Ereignisse noch Zufälle gewinnen, ihr Verlauf muß einzig auf dem motivierten und zweckvollen Handeln des Menschen beruhen.

7. In der dramatischen Dichtung hat der Dichter der von ihm geschaffenen Fabel szenische bezw. dialogische Form gegeben. Erfordernis der Fabel und damit des Dramas selber ist die Einheitlichkeit der Handlung, welche immer nur einen Abschnitt aus dem wirklichen Leben umfassen kann. Sie muß auf einen einzigen Endzweck abzielen, ihr Ziel, auf das sich alle ihre Teile beziehen, sei es dasselbe fördernd, sei es ihm widerstrebend, so daß das Ganze einen festen Organismus darstellt. Sie muß, wie Aristoteles sagt, *μία καὶ τελεία* sein, nichts darf von ihr abführen und andrerseits muß sie vollständig sein. Jedes Folgende muß sich aus dem Vorhergehenden als seiner Ursache ergeben, alle Begeben-

heiten müssen durch ursächliche Verbindung miteinander verknüpft sein. Darum sind Episoden, mit der Handlung nur locker in Verbindung stehende, von ihr nicht geforderte Szenen, im Drama ausgeschlossen; die Max- und Theklahandlung in der Wallensteintragödie ist keine solche, sondern gehört organisch zur Gesamthandlung, die ohne sie nicht möglich wäre. Die Handlung kann wohl verschiedenen Ausgang nehmen wie in Goethes Iphigenie oder Schillers Räubern, dann müssen sich aber die Teilhandlungen bald zu einer einheitlichen Handlung zusammenschließen; eine bloße Verknüpfung der Begebenheiten durch die Einheit der Person oder auch nur die Idee des Dramas reicht für die Einheit nicht aus. Schiller hat in Wilhelm Tell sogar drei Teilhandlungen nebeneinanderzustellen gewagt. Die Geschlossenheit der Handlung wird dadurch erreicht, daß nur der wesentliche Teil der Handlung die Fabel des Dramas ausmacht, alle ihr vorausliegenden Begebenheiten aber der Vorfabel angehören. Die Alten gingen hierin noch weiter, indem sie vielfach fast nur den Teil der Handlung, den wir Katastrophe nennen, das Drama selbst bilden ließen, so daß dieses eine Analyse darstellt. Ist die Einheit und Geschlossenheit der Handlung unbedingtes dramatisches Gesetz, über das sich freilich Goethe in seinem Sturm- und Drangdrama Götz von Berlichingen bewußt hinweggesetzt hat, so sind die Einheiten des Ortes und der Zeit, wie Lessing in seinem Kampf gegen die französische klassische Tragödie gezeigt hat, nur die Folgen der Einfachheit der Handlung des antiken Dramas und der Anwesenheit des Chores in ihm. Der moderne Dichter

dagegen hat das Vertrauen zu der Phantasie des Zuschauers, daß er sich schnell an einen anderen Ort oder in eine andere Zeit versetzen kann, worin sie die szenischen Einrichtungen oft übermäßig unterstützen, und darum das Recht, den Schauplatz beliebig wechseln zu lassen, wovon Shakespeare und nach ihm Goethe im Götz ausgiebigen Gebrauch gemacht haben. Freilich hat Goethe in seinen klassischen Dramen die sog. Einheiten streng befolgt, wie auch Lessing noch, sogar auf Kosten der Wahrscheinlichkeit der Handlung (Emilia Galotti). Mit der Einheit der Handlung ist übrigens nicht ihre Einerleiheit zu verwechseln, namentlich das moderne Drama kennt eine gewisse Mannigfaltigkeit der Handlung, aber auch im antiken treten öfter Nebengestalten zu den Helden der Dichtung hinzu, um auf sie ein gewisses Licht zu werfen (so Ismene zur Antigone). Daß die gesamte Handlung sich auf der Bühne vollziehe, ist natürlich nicht zu fordern. Vorgänge, welche sich auf ihr gar nicht darstellen lassen, können in die Zwischenakte verlegt werden oder werden von Dritten berichtet, wie in Schillers Maria Stuart die Hinrichtung der Königin.

8. Das *griechische Drama* zeigt bei Sophokles einen *kunstvollen* und ebenmäßigen *Aufbau*, der noch heute für Steigerung, Höhepunkt und Umkehr der Handlung ein Vorbild ist. Während schon Euripides den Prolog durch eine Person als Bericht sprechen läßt und ihr die Exposition der Vorfabel in den Mund legt, besteht in der sophokleischen Tragödie der die Vorhandlung exponierende Prolog aus einer oder mehreren bewegten Szenen, welche zugleich das die Handlung in Bewegung

setzende Moment schon eindrucksvoll einführen. Es folgt der Einzug des Chores, die Parodos, welche die Vorfabel weiter exponiert, darauf die Epeisodien (d. h. eigentlich eingelegte Dialogszenen), durch Chorgesänge (Stasima, Standlieder) unterbrochen; in zwei oder mehr Stufen wird die Handlung zum Höhepunkt geführt. Dieser ist mit dem ganzen Glanze sophokleischer Poesie herausgearbeitet und besteht aus Pathosszenen mit Klagegesängen (*κομμοί*). Es folgt die Szene des Umschwunges (*περιπέτεια*), dann steigt die Handlung schnell zur Katastrophe herab. Für diesen letzten Teil des Dramas sind Botenberichte charakteristisch; seinen Hauptschmuck bilden wieder Chorgesänge, die Exodos des Chores schließt das Drama ab.

9. Als Beispiel des Aufbaus des sophokleischen Dramas diene die Antigone. Im Prolog, aus dem wir das Nötige zum Verständnis der Handlung der Dichtung erfahren (Vorhandlung, Charakteranlage der Personen), gibt die Heldin ihrer Schwester Ismene die Absicht zu erkennen, die Leiche des Bruders Polyneikes gegen des Kreon Verbot zu bestatten, und da Ismene ihre Teilnahme an dem Unternehmen versagt, erklärt sie, das Werk allein vollführen zu wollen (erregendes Moment). In der Parodos führt der Chor die Exposition weiter und fordert zu einem Dankfest für die Götter nach der Befreiung Thebens von den Feinden auf. In der nun beginnenden steigenden Handlung, Antigones Tat und Verurteilung, bildet die Rechtfertigung, welche König Kreon für sein Verbot der Bestattung der Leiche gibt, und der Botenbericht, daß diese doch vorgenommen sei,

der Täter aber nicht zu entdecken gewesen sei, die erste Stufe, worauf der Chor in einem Standliede die Allgewalt des Menschen feiert, aber auch vor ihrem Mißbrauche warnt, die zweite Stufe, die Entdeckung der Antigone als der Täterin, gliedert sich in das Verhör der vom Wächter herbeigeführten Königstochter, das sich zu heftiger Wechselrede steigert, und Ismenes Verdächtigung durch Kreon, worauf im zweiten Stasimon der Chor zur Besonnenheit mahnt. Eine dritte Stufe ist Hämons vergeblicher Versuch, den Vater umzustimmen, die Verzweiflung der Liebenden und der Befehl der Einkerkerung der Antigone, der Chor preist in einem dritten Stasimon der Liebe Allgewalt. Den Höhepunkt des Dramas bilden die Pathosszene der Antigone und der Klagegesang des Chores, Antigone, bereit zu sterben, wird zum Tode weggeführt, vom feierlichen Gesange des Chores (viertes Stasimon) begleitet. Die fallende Handlung ist ungegliedert: der Seher Tiresias weiß durch seine Drohungen Kreon zu bestimmen, seinen Befehl zurückzunehmen, damit ist ein Moment der Spannung auf einen friedlichen Ausgang gegeben, der Chor singt ein Tanzlied. Aber alsbald tritt die Katastrophe ein: ein Botenbericht meldet den Selbstmord des Hämon, nachdem die Geliebte sich selbst den Tod gegeben habe. Da erscheint Kreon mit der Leiche des Sohnes; während er noch seine Verirrung beklagt, meldet ein Bote auch den Tod seiner Gattin, die mit einem Fluche über ihn aus dem Leben geschieden sei. Völlig vernichtet wankt er von dannen, und der Chor spricht in einem Schlußworte die aus der Handlung sich ergebende Lehre aus.

10. Die Handlung des modernen Dramas baut sich kunstgerecht in fünf Akten auf, wie schon Horaz in der Ars poëtica vom zeitgenössischen Drama die fünf Akte fordert. Der erste Akt, der Akt der Exposition, pflegt uns über alles, was der Zuschauer zum Verständnis der beginnenden Handlung zu wissen nötig hat, also die Vorfabel, die Lage der Dinge, die Charakteranlage des Helden, zu unterrichten. Diese Exposition ist organisch mit der Handlung selbst verbunden, d. h. sie findet sich überall da, wo sie vom Gange der Handlung gefordert wird und nicht fehlen darf, wenngleich auch gern bloße Expositionsszenen ihr voraufgeschickt werden, so zu Beginn der stimmende Akkord. In besonders gut gebauten Dramen aber wie in Schillers Räubern beginnt die Handlung schon in der ersten Szene. Die Exposition ist andrerseits keineswegs an den ersten Akt gebunden, sondern kann sich auch durch das ganze Drama hinziehen, so in des Sophokles König Ödipus oder Schillers Wallensteintragödie. In desselben Dichters Jungfrau von Orleans ist sie als Vorspiel dem Drama voraufgeschickt. Die dramatische Handlung wird in Bewegung gesetzt durch das erregende Moment, welches den Helden in starke Befangenheit versetzt und ein kräftiges Begehren in ihm weckt. Die erste Stufe der steigenden Handlung, in der sich das Begehren des Helden durch neue Umstände fördernder oder hemmender Art verstärkt, findet sich gewöhnlich noch im ersten Akte, die weiteren Stufen im zweiten, dem Akte der steigenden Handlung, auch noch im dritten, in dem sie dann auf den Höhepunkt gelangt, das Begehren des Helden sich zur Tat verdichtet hat,

indem er selbst das Ziel seines Wollens erreicht zu haben scheint, oder die Gegenspieler, wenn sie, wie in Schillers Kabale und Liebe, zunächst den Gang der Handlung bestimmen, mit ihr am Ziel sind. Mit der Peripetie erfolgt die Umkehr der Handlung: die Tat beginnt ihre Rückwirkung auf den Helden zu äußern, indem jetzt die Gegenmächte oder, wenn sie bis dahin die Handlung führten, der Held zu handeln beginnt. In der Tragödie nennt man auch wohl den Punkt, wo wir zu der Erkenntnis kommen, daß das Handeln des Helden ihm Verderben bringt, das tragische Moment des Dramas, gewöhnlich eine stark herausgearbeitete Szene. So heißt der vierte Akt der Akt der Umkehr, indem die in mehreren Stufen fallende Handlung, welche schon im dritten Akt eingesetzt hat, weiter verläuft, um im fünften, dem Akt der Katastrophe, zu enden. In manchen Dramen findet sich dann noch eine zweite Peripetie, auch ein Moment der letzten Spannung. Die Katastrophe ist die Lösung des im Drama geschlungenen Knotens, sie bedeutet in der Tragödie in der Regel den Untergang des Helden. So zerfällt das Drama im ganzen in zwei Teile, in die bis zum Höhepunkt steigende und die von da ab fallende Handlung.

11. Als Beispiel für den Bau eines modernen Dramas, in dessen erstem Teil der Held die Handlung führt, wählen wir Shakespeares Julius Cäsar, dessen dramatische Hauptperson Brutus ist. In zwei einleitenden Szenen wird uns die Stellung des römischen Volkes gegenüber dem Diktator Cäsar im Gespräche der beiden Volkstribunen und dieser selbst bekannt gemacht,

wir lernen in ihnen aber auch die Gefahr kennen, in welcher er schwebt. Die steigende Handlung stellt die Verschwörung gegen sein Leben dar. Ihr erregendes Moment bildet die vorsichtige und kluge Einwirkung des Cassius auf Brutus, in dessen Seele er den Gedanken der gewaltsamen Beseitigung des Tyrannen weckt, und sie selbst gliedert sich in die eigentliche Verschwörung gegen das Leben Cäsars, die in zwei kleinen und einer großen Szene durchgeführt wird, und die Überredung Cäsars zum Gange in die Senatssitzung, gleichfalls eine Szenenreihe. Die Ermordung des Diktators ist der Höhepunkt des Dramas, Brutus hat die verhängnisvolle Tat mit den Verschworenen jetzt vollbracht, sein Ziel scheint erreicht. Aber schon greifen die Gegenspieler in Gestalt des Antonius ein: er weiß sich der Freundschaft der Verschworenen zu versichern und bringt Brutus zu dem Zugeständnis, dem Freunde die Leichenrede halten zu dürfen. In der folgenden Szene beginnt denn auch der Umschwung, Antonius übernimmt das Amt der Rache an den Mördern. Die fallende Handlung gliedert sich in die beiden Stufen der Vertreibung der Verschworenen aus Rom und Italien, welche durch die gewaltige Szene der Leichenrede des Mark Anton auf dem Forum, die auf die schlichte Verteidigung seiner Sache durch Brutus folgt, gewirkt wird, und der inneren Entzweiung der Heerführer der Republikaner mit ihren unheilvollen Folgen, der der Bund der neuen Triumvirn vorhergeht und die in mehreren Szenen vorgeführt wird. Breit ausgemalt wird auch der Untergang des Brutus und Cassius bei Phi-

lippi. Die Katastrophe schließt mit einem versöhnenden Ausblick auf die Neugestaltung der Dinge in Rom.

12. In Lessings Emilia Galotti, dem Musterstücke, an welchem der Dichter seine Theorie des Dramas praktisch durchgeführt hat, haben zunächst die Gegenspieler die Handlung in Händen. Ein stimmender Akkord führt uns den Prinzen von Guastalla vor, auch die Szene mit dem Maler Conti dient der Hauptsache nach noch als Exposition, steigert aber zugleich das Verlangen des Prinzen nach dem Besitz der Emilia. Die steigende Handlung des Dramas machen seine Versuche aus, sich ihrer zu bemächtigen. Von Marinelli erfährt er die heute noch bevorstehende Vermählung Emilias mit dem Grafen Appiani (erregendes Moment), und nun sucht er auf der ersten Stufe der steigenden Handlung selbst sie in seine Gewalt zu bringen. Dieser Versuch schlägt fehl, wie wir im zweiten Akt erfahren, und es folgt nun zu Beginn dieses Aktes eine Exposition der Familie der Galotti, ihrer Eltern wie Emilias selber, die vor dem Prinzen aus der Kirche geflohen ist und auf den Rat der Mutter ihrem Verlobten keine Mitteilung von dem Vorkommnis macht. Eine zweite Stufe der steigenden Handlung bildet der Versuch Marinellis, die Vermählung durch Entfernung Appianis aus Guastalla zu verhüten, er führt nur zu einem völligen Bruche zwischen beiden, und jetzt wird — dritte Stufe — durch Ermordung des Appiani Emilia in das Lustschloß des Prinzen gebracht. Ihre Erkenntnis, daß sie sich in seiner Gewalt befindet, macht den Höhepunkt der Dichtung aus, die Gegenspieler haben ihr Ziel anscheinend erreicht, und nun treten in ihrem zweiten

Teile Emilia und die Ihrigen in Tätigkeit. Der Übergang zu ihm, die Peripetie, wird durch Marinellis Befürchtung, daß die Familie Schritte tun werde, Emilia zu befreien, gebildet. Die erste Stufe der sinkenden Handlung ist der Versuch der Mutter Claudia, die Tochter zu retten, die zweite das Eingreifen der Orsina, die dritte das Schwanken und der Entschluß des Vaters Odoardo, das Rachewerk zu vollziehen. Die Katastrophe bildet der Tod, den er seiner Tochter auf ihre inständige Bitte gibt, und die Bestrafung der Übeltäter: Marinelli wird verbannt, der Prinz ist gebrandmarkt und gerichtet.

13. Jedes Drama stellt einen Kampf dar, sei es nun, daß der dramatische Held ein Ziel verfolgt, welches er nur im Kampf mit Gegnern oder Gegenmächten zu erreichen vermag, oder daß diese selbst ihn in den Kampf um seine höchsten Güter und seine Existenz hineinziehn. Der gewöhnliche Verlauf der dramatischen Handlung ist der, daß wir in der Brust des Helden ein Begehren entstehen sehen, das immer mehr von ihm Besitz ergreift, bis es ihn zur verhängnisvollen Tat fortreißt. Dieses sein Tun bildet die Mitte des Dramas, von ihr ab sehen wir, da die Außenwelt Macht über ihn gewonnen hat, die Tat auf den Täter zurückwirken. Oder aber der Held erscheint zunächst nicht als Führer der Handlung, es sind seine Gegner, welche ihn in eine so befangene Lage versetzen, daß er zu leidenschaftlichem Tun getrieben wird. In diesem Falle führt erst die zweite Hälfte der Dichtung den Helden im Kampf mit den Gegenspielern handelnd ein, sich von den Mächten, die seine Existenz bedrohen, zu befreien. Dramen dieser

Art sind des Sophokles König Ödipus, Lessings Emilia Galotti, Schillers Kabale und Liebe. Wirkungsvoller ist es freilich, wenn von vornherein die Hauptperson des Dramas ihr Schicksal kraftvoll in die Hand nimmt und allen Hindernissen zum Trotz zu gestalten strebt.

14. Die eine uns aus dem griechischen Altertum überkommene Trilogie — die sophokleischen, zum Wahlkampf gestellten drei Stücke stehen schon in keinem inneren Zusammenhange mehr —, die Orestie des Äschylus, besteht aus drei selbständig nach den Gesetzen des Dramas aufgebauten Handlungen, welche zusammen freilich eine einzige große tragische Handlung bilden. Das gleiche gilt von Grillparzers Goldenem Vlies, einer Trilogie, welche sich aus einem Vorspiele von wesentlich expositioneller Bedeutung und zwei vieraktigen Dramen zusammensetzt, die durch den Stoff in engster Beziehung stehen. Hebbels Trilogie Die Nibelungen gar ist eine Dichtung, die sich den Kunstgesetzen des Dramas nicht einordnet, sie bewältigt den tragischen Stoff des Nibelungenliedes in einem Vorspiel und zwei großen Dramen, Siegfrieds Tod und Kriemhilds Rache. Schiller hat in seiner Wallensteintragödie den übergewaltigen Stoff auf zwei fünfaktige Dramen verteilt und ihnen noch in Wallensteins Lager eine Exposition, die auch das erregende Moment enthält, voraufgeschickt. Die Piccolomini vervollständigen die Exposition bezüglich der Stellung der Offiziere zu der Person des Helden und bringen drei Stufen der steigenden Handlung, in Wallensteins Tod folgt noch eine vierte Stufe, dann setzt unmittelbar nach dem Höhepunkt der Umschwung ein, worauf die fallende Handlung, die Vorbereitung des

Sturzes des Helden, in drei Stufen verläuft und die mehrfach gegliederte Katastrophe den ganzen fünften Akt einnimmt.

15. Epische Bestandteile kannte die griechische Tragödie in den sehr beliebten Botenberichten, aber auch das moderne Drama zählt nicht selten epische Berichte zu seinen Bestandteilen. Längere Erzählungen finden sich der Handlung eingefügt, so in Goethes Iphigenie bezüglich der Vorfabel, aber auch sie müssen Spannung und seelische Erregung hervorzurufen vermögen; ein Beispiel einer solchen geradezu höchste leidenschaftliche Erregung weckenden Erzählung ist in Schillers Maria Stuart der Bericht von der Hinrichtung der schottischen Königin. In noch höherem Maße gilt die Forderung dramatischer Bewegtheit von den lyrischen Szenen des Dramas. Solche sind vielfach die Eingangsszenen, welche uns mit den Voraussetzungen der dramatischen Handlung bekannt machen, indem sie uns wie in Goethes Iphigenie tiefere Blicke in das Innenleben der Hauptperson tun lassen. Dramatischen Gehalt erhält eine solche lyrische Szene immer dadurch, daß sie uns starke Bewegung des Inneren des Helden offenbart, welche entweder zu folgenschwerem Entschlusse führt oder doch unter bestimmten Umständen ein starkes Wollen in Aussicht stellt. Nicht alle dramatischen Monologe sind freilich von dieser Art, Wallensteins berühmtes Selbstgespräch vor der Tat ist rein lyrisch und dramatisch wenig berechtigt, während der Tellmonolog: Durch diese hohle Gasse muß er kommen den Entschluß des Helden zur Reife bringt. Eine völlige Absonderung der lyrischen Reflexion von der Handlung besitzt das antike

Drama in seinen Chorliedern, welche die Gedanken und Empfindungen, die der ideale Zuschauer an den Ruhepunkten der dramatischen Handlung hat, zu künstlerischem Ausdruck bringen. Dies ist einer der Gründe, welche Schiller bewogen, in seiner Braut von Messina den Chor wieder zum integrierenden Bestandteil des Dramas zu machen.

16. Den Stoff der dramatischen Handlung bildet entweder eine Erfindung des Dichters oder ein Vorfall aus dem täglichen Leben, der Inhalt einer Sage oder ein Vorgang aus der Geschichte, kurz ‚was die Geschichte reicht, das Leben gibt' (Goethe, Torquato Tasso). Sache des Dichters ist es, dem erfundenen oder übernommenen Stoffe durch Ergänzung oder Umbildung der Überlieferung Wahrscheinlichkeit zu verleihen, aus ihm eine Fabel von dramatischer Kraft zu schaffen. Wählt er einen geschichtlichen Stoff, so ist es ganz und gar nicht die Tatsache seiner Geschichtlichkeit, das Bewußtsein, daß die dargestellte Handlung einmal wirklich geschehen ist, ihr Held der Geschichte angehört, was ihn dramatisch wirksam erscheinen läßt, die Geschichte ist ihm nur der Rahmen, in welchen er sein Seelengemälde einspannt. Über das Verhältnis des dramatischen Dichters zur Geschichte hat uns Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie im Anschluß an des Aristoteles Poetik belehrt. Wenn dieser die Dichtkunst philosophischer und ernsthafter nennt als die Geschichte, so will er damit sagen, daß diese über die Darstellung von einzelnen Vorgängen und Personen nie hinauskommt, der Dichter uns hingegen ein gesetzmäßiges Erkennen ermöglicht, uns nicht

das vorführt, was einmal geschehen ist, sondern was unter bestimmten Verhältnissen nach den Gesetzen des menschlichen Seelenlebens geschehen muß. So weist denn Lessing mit Recht darauf hin, daß der geschichtliche Stoff als solcher für den dramatischen Dichter etwas Gleichgültiges ist, seine Aufgabe ist nicht etwa die Verherrlichung der großen Männer der Geschichte, er wählt den geschichtlichen Vorgang und den geschichtlichen Charakter nur deswegen, weil er ihm ganz besonders geeignet scheint, seine dramatische Idee zur Veranschaulichung zu bringen. Darum steht es ihm auch frei, die überlieferten geschichtlichen Tatsachen lediglich als rohen Stoff anzusehen und sie seinen dramatischen Zwecken dienstbar zu machen, sie nach Bedarf abzuändern, wogegen der geschichtliche Charakter ihm heilig sein muß. Ihn darf er nicht umgestalten, wohl aber wird er, unbekümmert um die zufällige Tatsächlichkeit der Vorgänge, die wesentlichen Seiten der geschichtlichen Persönlichkeit so entfalten, wie er es für die Darstellung des dramatischen Charakters nötig hat, um Tun und Untergang des Helden in voll begreiflichen und uns ergreifenden Zusammenhang zu bringen: der dramatische Charakter ist, wie Lessing sagt, das poetische Ideal des geschichtlichen (vgl. schon S. 30).

17. Werfen wir jetzt auf die Unterschiede des antiken und des modernen Dramas (seit Shakespeare) Früheres zusammenfassend einen Blick, so betreffen sie ebensowohl beider Bau wie ihren Inhalt. Die geringe Zahl der Schauspieler, die erst Sophokles auf drei gebracht hat, schränkte naturgemäß die dramatische Handlung bei den Griechen stark ein. Vergleicht man die

Zahl der auftretenden Personen in den sophokleischen und shakespearischen oder schillerschen Stücken, so erkennt man schon daraus, wie viel mannigfacher die Handlung in diesen gestaltet wurde als in jenen, wo die Fabel eine weit einfachere ist, und schon äußerlich am Personenverzeichnis kann man die streng klassische Richtung Goethes in seiner Iphigenie und Schillers in seiner Braut von Messina als bewußte Nachahmung der Antike erkennen. Aber auch die äußere Erscheinung der Schauspieler in der griechischen Orchestra mit ihrer Maske und ihrem Kothurn gibt dem aufgeführten griechischen Drama etwas Feierliches, Gehaltenes, schließt lebhaftere äußere Handlungen aus und weist mehr auf Ausgestaltung des Empfindungslebens im Drama, wie diesem auch die Chorgesänge einen gewissen lyrischen Charakter verleihen. So ist in der Tat das moderne Drama weit reicher an Handlung im gröberen Wortsinne, Massenszenen, die das antike Drama ausschließt, sind ganz gewöhnlich. Wie die Anwesenheit des Chores eine knappe Entwicklung der Handlung geradezu fordert und den Szenenwechsel zwar nicht überhaupt verbot, aber doch erschwerte, ist S. 138 gesagt worden, das gleiche gilt bezüglich der Bühnendekoration, welche innerhalb des Stückes nicht gewechselt wurde. Wie anders war Shakespeare durch die Einrichtung seiner Bühne gestellt! Ihr fehlten die Kulissen, die im Hintergrunde der Bühne befindliche, durch einen Vorhang zu verschließende Nische und ein Balkon boten Raum für mehrere Örtlichkeiten, und unbekümmert konnte der Dichter verschiedenartige Szenen unmittelbar aufeinanderfolgen lassen und so das Schauspiel mit reichhaltigerer Handlung

ausstatten. Vor allem aber ist das neuere Drama nicht wie das der Alten beschränkt auf Stoffe des Mythus und der Sage, sondern hat sich des gesamten menschlichen Lebens in seinen verschiedenartigen bedeutsamen Äußerungen bemächtigt; namentlich die geschichtlichen Stoffe machen eine breite Anlage des Dramas unbedingt notwendig. Endlich wirkte auch die antike Einrichtung der Aufführung dreier Stücke (nebst Satyrdrama) im Laufe eines Tages im Sinne der Kürze der Dichtungen, so daß sie sich vielfach mit der Vorführung dessen begnügen, was im modernen Drama die Katastrophe bildet, s. schon S. 138. Lessing hat mit seinem Philotas gezeigt, wie auch der moderne Dichter einen dramatischen Stoff in antiker Weise in einer kurzen Szenenreihe erschöpfend und allen Regeln der Kunst gemäß darstellen kann.

18. Das griechische Drama unterschied die beiden Gattungen der Tragödie und Komödie. Weil aus den dem Gott Dionysos zu Ehren gefeierten Festveranstaltungen, bei denen die Festgenossen als Böcke (*τράγοι*) verkleidet waren und die Taten des Gottes besangen und darstellten, hervorgegangen, behielten die ernsten Dramen den Namen Tragödien, während die aus vermummten Umzügen (*κῶμοι*) entstandenen heiteren Dichtungen Komödien hießen. Beide Namen sind auch für die heutigen dramatischen Dichtungen in Gebrauch geblieben: die Tragödie ist die dramatische Dichtung ernsten, die Komödie die heiteren Charakters. Nun gibt es auch Dramen, die weder ausgesprochen ernsten noch heiteren Tones sind, wie Lessings Nathan der Weise oder H. von Kleists Käthchen von Heilbronn, beide sind von ihren

Dichtern als Schauspiele bezeichnet worden. Irrtümlich ist es, das Drama nach seinem traurigen Ausgange als Tragödie gelten lassen zu wollen, es gibt auch Tragödien mit durchaus versöhnendem Schlusse, wie Goethes Iphigenie auf Tauris. Bezüglich des in ihm verwendeten Stoffes spricht man von dem bürgerlichen Trauerspiel im Gegensatz zu den Haupt- und Staatsaktionen einer früheren Zeit; das erste war Lessings nach englischem Vorbilde gedichtete Miß Sara Sampson. Historische Dramen großen Stils hat zuerst Shakespeare in seinen Römertragödien und seinen der englischen Geschichte entlehnten Königsdramen geschaffen, Hauptvertreter dieser Gattung bei uns ist Schiller geworden, dessen Wallenstein, Jungfrau von Orleans, Maria Stuart hierher gehören, während seine sonst der Geschichte entnommenen Dramen wie Fiesko, Don Carlos Ideendichtungen sind, von Goethe können wir nur den Götz als ein historisches Drama bezeichnen, sein Egmont ist eine Charaktertragödie, deren Bedeutung lediglich in der Person des Helden liegt. Ein Tendenzdrama ist Lessings Nathan der Weise, der die Ideen der Aufklärung mit starker Absichtlichkeit verficht.

19. Tragisch können auch Epen sein, wie das vor allem von der Ilias und dem Nibelungenliede gilt, deren Stoffe starken tragischen Gehalt haben. Die Tragödie aber ist die vollkommenste Kunstform des Tragischen, über dessen Wesen S. 14 zu vergleichen ist. Dem Kampfe, in den die Tragödie den Menschen stellt, ob er nun gegen Mächte außer ihm oder in ihm selber gerichtet sein mag, ist es eigen, daß er seinen Unter-

gang, wenn nicht herbeiführt, so doch androht. Dieser Untergang kann die Existenz selber betreffen, die Tragödie endet dann in der Regel mit dem Tode des Helden, er kann auch eine Zerrüttung bedeuten, wie in Goethes Tasso, oder diese kann dem leiblichen Tode voraufgehen, wie bei Brutus in Shakespeares Julius Cäsar. Die tragischen Gegenmächte, denen der Held erliegt, können äußere Feinde sein, wie des Sophokles Antigone gegen den Befehl des Königs Kreon, Schillers Maria Stuart gegen die ihr feindselige Elisabeth, Goethes Egmont gegen die Spanier ankämpft und ihnen erliegt. Oder auch zugleich die übermächtigen Verhältnisse: Schillers Ferdinand nimmt den Kampf mit der Mode, dem Vorurteil auf, Goethes Götz gegen eine ganze Welt von Feinden. Dieser Form der Tragödie steht die des inneren, schuldvollen Kampfes gegenüber, der Feind ist hier die eigene Begierde, die Leidenschaft, die den Helden vernichtet: Beispiele für sie sind Shakespeares Macbeth, Schillers Wallenstein, Goethes Tasso. Oder der tragische Kampf kann auch in innerer Zwiespältigkeit begründet sein wie in Shakespeares Hamlet, Goethes Faust. Endlich kann der Kampf des tragischen Helden auch gegen die Schicksalsmacht gerichtet sein. Eine solche Schicksalstragödie ist des Sophokles König Ödipus, der den Helden in der Vorfabel im vergeblichen Kampfe gegen das ihm vorherbestimmte Schicksal zeigt, während das Drama selbst nur den Sturz des Königs zum Inhalt hat. In seiner Nachahmung, der Braut von Messina Schillers, tritt neben die Schicksalsmacht das schuldvolle Handeln der Personen als Ursache ihres Unterganges. Die sog. Schicksals=

tragödie der Müllner und Genossen, welche das Schicksal zu einer blind den Menschen verderbenden tückischen Macht werden läßt, ist unkünstlerisch.

20. Nach dem bisher Ausgeführten liegt es durchaus nicht im Wesen des Tragischen, daß der Held der Dichtung sittlich schuldig wird und durch sein Verschulden sich Leid und Untergang zuzieht. Viele der besten Tragödien, wie außer dem zuletzt genannten König Ödipus des Sophokles Goethes Egmont, dessen Held nur fällt, weil er sich selber treu bleibt, desselben Dichters Iphigenie auf Tauris, die sich ihre Reinheit in schwerem Kampfe bewahrt, wissen von einem Schuldigwerden in sittlichem Sinne nichts. Wohl aber ist es die häufigste, auch, wie schon S. 14 dargelegt wurde, die uns besonders befriedigende Form des Tragischen, daß groß angelegte Menschen infolge solcher Schwächen ihres Charakters, die gerade die Kehrseite ihrer großen Vorzüge bilden, in Schuld geraten und das Unglück als die Strafe und Sühne des von ihnen begangenen Frevels erscheint. Es sei nur hingewiesen auf Shakespeares Macbeth, den seine Heldengröße schuldig werden läßt, auf Goethes Tasso, der seiner Phantasterei, die ihn des sittlichen Halts beraubt, zum Opfer fällt, und auf die meisten Tragödien Schillers: Karl Moor kommt durch seine Großmannssucht, Fiesko durch seinen Ehrgeiz, Wallenstein durch Ehr- und Rachsucht zu Fall, Maria Stuart büßt frühere Schuld durch ihren Tod. Eigentliche Verbrecher können nur in außerordentlichen Fällen Helden einer Tragödie sein, ein Richard III. Shakespeares ist als solcher möglich, weil seine Bosheit uns durch das ihn ganz erfüllende Gefühl

der Zurücksetzung erklärt wird und dieser Gestalt sonst dämonische Größe innewohnt.

21. Damit wir unter der Wucht des Leides und den vernichtenden Schlägen nicht zusammenbrechen, darf der Tragödie das Erhebende nicht fehlen (vgl. schon S. 15). Dies kann in der Haltung des dem Untergange entgegengehenden Helden gelegen sein: ein Brutus hat mit dem Leben abgeschlossen, und ihm ist der Tod Gewinn, König Ödipus hat sich in sein Schicksal ergeben, als er ins Elend geht, Karl Moor und Maria Stuart scheiden mit versöhntem Gemüte aus dem Leben, die Jungfrau von Orleans gar geht jubelnd dem Untergange entgegen, ein Egmont hat wenigstens die Kraft gewonnen, dem Leben zu entsagen. Wertvoller noch ist es, wenn wir eine Erhöhung des Innenlebens bemerken, indem schwerstes Leid gewaltigste Kraft des Geistes weckt und das Gemüt veredelt, wie in Schillers Wallenstein und Maria Stuart. Auch kann uns mit dem Untergange des Helden die Aussicht auf den künftigen Sieg der von ihm vertretenen guten Sache aussöhnen, der in Goethes Egmont und Schillers Kabale und Liebe sicher scheint. Endlich liegt eine sittliche Befreiung in dem Tode des schuldig Gewordenen, der zur Sühne seines Frevels wird, wie das in Schillers Braut von Messina von Don Cesar ausgesprochen wird, oder auch der Tod wird geradezu der Erlöser von einem leidvollen Dasein, wie in Goethes Götz, Shakespeares König Lear.

22. Die Definition der Tragödie in des Aristoteles Poetik lautet: Die Tragödie ist die nachbildende Darstellung einer ernsten, in sich geschlossenen Handlung

von beträchtlichem Umfange mittels einer Rede, welche durch verschiedene, je nach den Teilen des Dichtwerks zur Anwendung gelangende Arten des Schmuckes verschönt ist, und zwar eine durch handelnde Personen und nicht in der Form der Erzählung vollzogene Nachbildung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Befreiung von derartigen Gefühlen zum Enderfolge hat. Diese berühmt gewordene und bezüglich des Verständnisses der Bestimmung von dem Zwecke der Tragödie vielumstrittene Stelle scheint zu besagen, daß Furcht und Mitleid, die hauptsächlichen Gefühle, welche die Tragödie weckt, Wechselbegriffe sind: die Furcht ist nicht sowohl die Furcht, welche wir für den Helden empfinden, wenn wir seinen Untergang als die notwendige Folge seines Tuns voraussehen, als vielmehr die Furcht, welche von uns selbst Besitz ergreift, wir würden in gleicher Lage ebenso zu Fall kommen, und das Mitleid ebenso das Leiden mit dem Helden und zugleich das Mitleid mit uns selber. Daß diese beiden Gefühle nicht die einzigen sind, welche die Tragödie in uns hervorruft, spricht Aristoteles selbst aus, er will nur sagen, daß gerade sie notwendig jeder Tragödie eigen sind. Die Befreiung (κάθαρσις) aber von solchen Gefühlen scheint zu bedeuten, daß unser durch das Miterleben der tragischen Handlung mächtig in Erregung versetztes Inneres durch die Seelenzustände der Furcht und des Mitleidens eine Entladung von den trüben Stimmungen, welche die Wirklichkeit mit ihrer Not und Angst in uns hervorruft, in uns wirkt, uns dadurch innerlich ins rechte Gleichgewicht versetzt, so

daß wir die Besonnenheit gegenüber den Schicksalsschlägen des Lebens gewinnen.

23. Wir können demnach die eigenartige Wirkung der Tragödie uns etwa so klarmachen. Der dramatische Dichter versteht es, zwischen dem Seelenleben des tragischen Helden und dem Herzen des Zuschauers Fäden anzuspinnen und nach und nach diese innere Teilnahme so zu erhöhen, daß wir die Schritte des handelnden Helden mit derselben Erregung begleiten, als sei dessen Begehren und Wollen unser eigenes. Führt die dramatische Dichtung nun in straffer Einheit der Handlung auf den tragischen Punkt, begeht der Held, von leidenschaftlichem Wollen unwiderstehlich vorwärts getrieben, die verhängnisvolle Tat, so verwandelt sich das anfängliche Bangen immer mehr in das Gefühl des Mitleids und der Furcht: wir fürchten nicht bloß für den Helden, der unaufhaltsam seinem Verderben zueilt, vielmehr für uns, die wir an seiner Stelle zu stehen und mit ihm zu fallen wähnen. Die Katastrophe tritt ein, und schmerzliche Rührung ergreift uns ob der Tragik des Menschlichen. Aber durch die starke Erregung unsers Gefühlslebens, durch die mächtige Ergriffenheit unseres Inneren fühlen wir uns nicht ‚zermalmt‘, sondern ‚erhoben‘. Wie der strauchelnde und stürzende Held durch seinen Fall seine Schuld sühnt oder wie er sich im Untergange erst zu voller Größe erhebt, atmen wir, wenn der Vorhang gesunken ist, erleichtert auf. Wir empfinden, nachdem wir die ganze Stufenleiter der Gefühle bis zur tiefsten Erschütterung unserer Seele durchgemacht haben, die Befreiung unseres Gemütes, indem wir uns der eigenen geistigen und sitt-

lichen Kraft bewußt und zugleich von dem Siege der ewigen Gerechtigkeit beseligt werden (vgl. Schillers Vorrede zu seiner Braut von Messina). So ‚scheint durch der Wehmut düsteren Schleier' jetzt ‚der Ruhe heitres Blau'. Der Dichter ‚hat uns die Kraft geliehen, die sinnliche Welt in eine objektive Ferne zu rücken, sie in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen'.

